

Міністерство освіти й науки України

Національний університет «Києво-Могилянська
академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня бакалавра культури

Естетизація повсякденності і споживацька культура

Виконала студентка ФГН-4

Прокопенко Л.А.

Науковий керівник:

Черепанин В.М.

Рецензент:

Івашина О.О.

Київ 2009

План

Вступ. До історії інтерпретацій естетики	
повсякденності.....	ст. 1-11
1. Естетизація: постмодерний проект?.....	ст. 12-16
2. Сучасне мистецтво і повсякденність.....	ст. 17-22
3. Документи повсякдення та естетика	
комерції.....	ст. 23-27
4. Афективні кліше і торгівля сучасністю....	ст. 28-38
5. Етичний вимір естетичного повсякдення....	ст. 39-44
6. (Пост)радянський естетичний	
конс'юмеризм.....	ст. 45-50
7. Ennui.....	ст. 51-57
Висновки.....	ст. 58-61
Додатки	
Бібліографія	

Вступ

До історії інтерпретацій естетики
повсякденності

Питання розгляду естетики та повсякденності як пов'язаних між собою сфер займає суттєву позицію в сучасних дослідженнях культури, починаючи від осмислення методології «філософії культури» [93] і закінчуючи полем критики «culture studies» [83]. У Великобританії ця тема опрацьовувалася під враженням від німецьких дебатів навколо впливів товарного виробництва на культуру, ініційованих Франкфуртською школою і з акме в роботі В.Ф. Гауга «Критика товарної естетики» («Critique of Commodity Aesthetics»), що проблематизувала ланки між виробництвом, культурою і «потребами», збільшуючи наголос на естетичному вимірі, на «долі чуттєвості» [82].

Його попередники звертали увагу на «власне, sui generis життя мистецтва» [1; 10] і його контакти з суспільним життям, політично-економічними аспектами. Хоча Теодор Адорно розглядав демаркаційну лінію між мистецтвом та «емпірією» як продуктивний, але уникний, гнучкий елемент, структура якого «вбирає в себе те, проти чого вона і зводилася» [1; 12], він, все-таки, скрушно осмислював безперечність «буржуазної функціоналізації» та домішок «товарного фетишизму» у творі мистецтва [1; 328]. Герберт Маркузе подібним чином наголошував на «політичному потенціалі мистецтва в самому мистецтві» [90], в естетичній формі, - ця

точка зору характеризує насамперед аванґард. Для Маркузе йдеться про звільнення пригнічених сфер дійсності за допомогою естетичної форми як «одивнення» [90; 7]. Такі перспективи відігравали чільну роль у баченні оновленої післяреволюційної культури, в якій кожна звільнена особа мала стати художником, що здійснює розкриття себе у практичній творчій діяльності. Таке злиття малося на увазі Шіллером з його *Lebenskunst*, мистецтвом життя [81], але не варто монополізувати цю спадковість теорії для франкфуртців, оскільки подібна схема була також актуальною для багатьох аванґардних рухів та політик у Європі та ранньому СРСР.

Письмо Франкфуртської школи в цьому напрямі, на думку Юргена Габермаса, було уможливлено завдяки теоретичним розробкам Георга Зіммеля. Зіммель у своїх поглядах, прихильних до «експресивістського ідеалу освіти» та, як іронічно іменує це спрямування Габермас, «цукеркової культури», був послідовником Гердера та гегельянської традиції, а також типовим представником думки *fin de siecle* [66]. Його «Філософська культура» (1911) вплинула на широке коло інтелектуалів, у тому числі Вальтера Беньяміна. Зіммель піднімає типи питань, що стали центральними в подальших соціокультурних розвідках: по-перше, тенденцію індивідуалізації та превалювання «культури суб'єкта» і, по-друге, результати абстракцій відчуження промислової праці (котрі він розглядає як випадок відчуження творчої суб'єктивності від її культурних об'єктів).

Останнє було зразком для осмислення Дьєрдьом Лукачем «деформації буржуазної повсякденності і культури як феноменів уречевлення» [66]. Зіммель помічає диференціацію предметних досягнень культури та багатоманітність культурних станів індивідів. Почасти він пов'язує це з поширенням техніки та «культивуванням» речей, яке, втім, не сприяє вдосконаленню «суб'єктивного життя» [38]. Габермас визнає, що Зіммель був радше «ініціатором» та «діагностом», окресливши ряд принципових для сучасної гуманітарної думки проблем, актуалізувавши марксистське бачення для подальшої теорії культури.

Проблемними та використовуваними лишаються введені Вальтером Беньяміном терміни «естетизації політики (війни)» та «політизації мистецтва». Констатуючи зміну «всієї соціальної функції мистецтва» у зв'язку з технічним репродукуванням, він бачить новий ґрунт для мистецьких практик у політиці [7; 61]. Жак Рансьєр досліджує паралелізм «естетизації політики» та «політизації мистецтва», вносячи правки до концепції Беньяміна через умовний термін «первинної естетики» як «способів робити», «розділяти чуттєве», а отже збільшуючи кількість напівтонів у «естетизації» у вузькому значенні «збоченого захоплення політики художньою волею» [55; 14-15]. Беньямінів «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» заклав ціле поле питань, принципових для подальшого теоретизування культури – не лише тому, що підвів ризику під завершенням «доби «мистецтва для мистецтва» [7; 81]

й осмислив роль фотографії та кінематографу. С'юзан Бак-Морс, одна з найбільш плідних інтерпретаторів Вальтера Беньяміна, вважає його прикінцеві думки щодо естетизації та політизації революційними, оскільки вони змінюють констеляцію, що зазвичай організовує терміни мистецтва, політики та естетики, а отже змінюють і значення цих конструктів [77; 5]. Оскільки зараз ідеться також про трансформації повсякденності, котра незримо постає за переліченими вище поняттями, потрібно помітити, що в останньому абзаці «Мистецького твору» міститься думка про зміщення позиції індивіда в цих межах: «Людство, яке колись у часи Гомера було об'єктом споглядання олімпійських богів, тепер стало таким об'єктом для самого себе» [7; 81]. Естетизація повсякденності стає можливою, коли з'являється подібне самодистанціювання, розуміння джерел якого в сучасній ситуації є однією з цілей нашої роботи. Оскільки Беньямінові йшлося про осмислення мілітаристичних тенденцій і тоталітарних режимів, він писав про це «самовідчуження», що воно «досягло рівня, на якому воно зможе переживати власне знищення як найвищу естетичну насолоду» [7; 81].

Так само, поле марксизму надало ґрунт для теоретичного проблематизування повсякденності, яке відбувалося у сферах від історіографії французької історичної школи «Анналів» до «практичної філософії» та «соціології повсякденності» у США та Німеччині [65]. Паралельно повсякденність була об'єктом розгляду європейських та радянських мистецьких/політичних

аванґардів, що виникали після Першої світової війни, яка була причиною «тотальної критики Західної цивілізації», тобто переоцінок естетики, політики, стилю життя, родини, моралі, міської культури [80; 25]. Першими з'явилися дадаїсти (у 1916 році в Цюриху), розчаровані у передвоєнних аванґардних рухах, зокрема, футуристичному. Засновниками руху вважаються німці Гуго Баль, Еммі Геннінгс, Ричард Хюльзенбек і Ганс Рихтер та румуни Тристан Тцара і Марсель Джанко [80; 27]. Дадаїсти розглядали повсякденність як вагомий локус людських мрій та бажань, тому їхній задум полягав у розкладанні рутини та реконструюванні повсякденні за розмаїтішими та вигадливішими схемами, у відпусканні нестримуваної творчості [80; 30]. Художники, такі як Арп та Курт Швіттерс, створювали мультимедійні колажі з використанням побутових предметів. Хоча належність Марселя Дюшана з його «readymades» до дада не є однозначною, він сам визнавав вплив їхнього духу (Дюшан контактував з дадаїстами в Нью-Йорку та Парижі, великою мірою через посередництво Френсіса Пікабیا) [94]. Групи дадаїстів існували в багатьох світових столицях, але початку двадцятих більшість німецьких представників дада приєдналися до комуністичної партії, що було одним із факторів дезінтеграції дада як загального проекту.

Сюрреалістський проект у Франції, розпочатий у 1919 і очолений зокрема, Андре Бретоном, мав за найзагальнішу мету сплавлення бажання з дискурсом людини, еросу з життям, перетворення повсякденності на

поезію, на проживання істини щодня [69; 11]. Сюрреалізм поєднував у собі дуже різну спадщину, приміром, у другому маніфесті Бретон писав: «Трансформувати світ», – говорив Маркс; «змінити життя», – говорив Рембо. Ці гасла для нас одне» [69; 40]. Важливо, що до кола сюрреалістів маргінально належали Жорж Батай та Мішель Лейріс. Перший, разом із Андре Массоном, заснував журнал «Ацефал», навколо якого базувалася однойменна таємна спільнота (Лейріс також до неї входив) [39]. Паралельно з нею в кінці тридцятих (до 1939-го) існував гурток «Колеж соціології», приблизно з тим самим складом членів, який займався дослідженням міфології, сакральності, повсякдення. Відомо, що їхні засідання відвідував також Вальтер Беньямін [17].

Від дада та сюрреалізму можна провести пряму лінію до Анрі Лефевра з його трьома томами «Критики повсякденності» (1936, 1961 та 1968 роки відповідно). Він був близьким другом Тристана Тцари та учасником «Бюро сюрреалістичних досліджень» упродовж двадцятих [80; 26]. Лефевр був, відповідно, інспіратором центральних ідей для Групи революційних сюрреалістів, котра наголошувала на введенні експерименту до повсякдення; пізніше, його лекції відвідували члени Ситуаціоністського інтернаціоналу Гі Дебор та Рауль Ванейгем [84]. Ванейгем став автором праці «Трактат про вміння жити для молодих поколінь» (книга вийшла в 1967 році, в англійському перекладі – «The Revolution of Everyday life» («Революція повсякденного життя»)), у якому йшлося про «суспільство матеріального достатку»

та вивільнення з-під його тягара за допомогою гри та експерименту в повсякденності [61], «естетики повсякденності» [19]. Праці Лефевра мали авторитетний вплив на Жана Бодріяра (котрий був його учнем і колегою на кафедрі соціології в університеті Париж-Нантер). Бодріяр значною мірою загострив діагностування та критику споживацької культури, вдаючись до глибоких метафоричних описів товарної фетишизації та зміни ролі речей у повсякденні. Хоча він і не вдається до концептуального конструювання самого терміну, але здійснює детальні аналітичні описи «буржуазного побуту». На відміну від Алена Турена та Анрі Лефевра, Бодріяр не шукав у повсякденності нових соціальних протиріч та продуктивних зародків нових рухів. Для нього повсякденність була вже перетвореною на об'єкт технократичного регулювання, оскільки споживання стає все більше залежним від техніки, виробництва, стаючи його продовженням – саме це уможливорює формулювання «споживацьке суспільство» для високоіндустріальної доби, про яке почали говорити, починаючи з п'ятдесятих-шістдесятих років [58]. Саме з цього часу можна говорити про другу віху осмислення повсякденності – не як прогресивного простору революції, а як основного культурного тла знакового споживання. Не зважаючи на радикальність та песимізм текстів Бодріяра, мусимо визнати, що він артикулював велику кількість тенденцій, характерних для сучасної культури в найзагальнішому значенні.

Деякі дослідники заперечують існування споживацької культури в СРСР та на пострадянських теренах або, ширше, – деінде, крім країн «першого світу», посиляючись на те, що тут «основну масу населення зведено до біологічного рівня споживання» [58]. Попри це, можна стверджувати, що суспільство споживання існує не відповідно до кількості товарів та їхньої доступності для більшості населення, а зі специфічним набором культурних символів і цінностей; це суспільство, «де споживають усі – і бідні, можливо, більше; в будь-якому разі їхня нестача і бажання не менш настирні, ніж у багатих» [53]. Перехід від авангардного проекту естетично організованого повсякдення раннього радянського часу, «нового побуту» та вимогою «від тарілки, щоб вона виконувала свою суспільну функцію» [16; 57], до конс'юмеризму в 60-х, коли відбувалося масове будівництво житла і майже в кожній оселі з'являлися холодильник, пральна машина і телевізор [53], носив подібний до вищеописаного характер. Борис Гройс також зазначає, що «з історичної дистанції брежнєвська епоха стагнації уявляється короткою перервою між сталінською добою ексцесивного виробництва і пострадянською добою ексцесивного споживання. Перехід від ідеології виробництва до ідеології споживання відбувся, до речі, в усьому світі в ті самі 60-70-ті роки – але, безумовно, більш плавно» [28; 14]. Принципова спорідненість полягає у тому, що конс'юмеризм спрямовується не на потреби (визначеність яких є дуже релятивною), а на бажання і досвіди. У

випадку, коли можливості надлишкового споживання «речей» невеликі, ті ж самі процеси проектується на інші рівні. Тому специфічність радянського і післярадянського (але не тільки) конс'юмеризму полягає в тому, що «дефіцит реальності компенсувався символічними формами привласнення, апропріації, споживання» [28; 15]. Отже, можна говорити про спільну культурну тенденцію, що включає взаємовпливи естетики та повсякденності на тлі широких змістів споживання, коли «естетику суспільного виробництва може бути перекодовано на естетику індивідуальної насолоди» [28; 16].

У 1976 та 1978 роках в Оффенбаху-на-Майні пройшли міждисциплінарні колоквиуми на тему «Aesthetik im Alltag», на яких термін «естетика повсякденності» було винесено до офіційного поля європейської гуманітарної сфери. На міжнародному рівні легітимізація цього поля відбувається в 1984 році в Бонні, на конгресі «Естетичне, повсякденне життя та мистецтво» («Die Aesthetik, das taegliche Leben und die Kunste») [44; 34-35]. До сфери дослідження повсякденності увійшло також осмислення дизайну, оформлення предметно-просторового середовища; крім того, саме традиційне поняття дизайну розширилося до технологій організації життя, перетворившись на тотальний дизайн, чи «нон-дизайн» [44; 36]. У 2008 році в Університеті Фридриха Шіллера у Єні Німецька спілка естетики провела конференцію на тему «Естетика та повсякденний досвід», де також піднімалися проблеми

дизайну, туризму, речей, релігії, нудьги, банальності у їхньому зв'язку з буденним [72]. Таким чином, дослідження естетизації повсякденності лишається актуальним у двадцять першому столітті; до того ж, це питання в останні десятиліття розширюється за рахунок тенденцій «дигіталізації чуттєвого світу» [25], віртуалізації, котра трансформує особливості мистецтва та повсякдення (цю проблему описує, зокрема, Борис Гройс).

Британський дослідник культури Бен Гаймор, у праці «Повсякденність і телорія культури» («Everyday Life and Cultural Theory»), слідкуючи за розвитком студіювання повсякденності через Зіммеля, Бен'яміна, Лефевра та Мішеля де Серто, пропонує підсумок методологічних зв'язків двох сфер: «З одного боку, постулюючи світ як ментальний і чуттєвий досвід, вона [естетика] проблемно розширює ранг значущих елементів, атрибутивних для повсякденності. (...) Естетика наполягає на дослідженні способу реєстрування та репрезентації досвіду (...). Така увага очевидно принципова для теоретизування повсякденності» [83; 19]. Утім, помітно тенденцію безоглядного залучення до поля «естетики повсякденності», послідовно з думкою про її центральність у теорії культури, все більшої кількості авторів, які таким чином торкалися питання повсякдення, необов'язково його проблематизуючи. Приміром, Дейв Бутройд у статті під назвою «Деконструкція і повсякденність, або Як деконструкція допомогла мені кинути курити», наголошує на тому, що

Гаймор у своїй праці практично не згадував Жака Дерриду. Бутройд робить цю лакуну відправною точкою своєї рефлексії над тим, як «деконструкція починає від повсякдення і в якому сенсі повертається до нього» [76]. Я наводжу цей приклад для того, щоб звернути увагу на безперечну теоретичну гнучкість досліджень як повсякденності, так і естетики, та підкреслити свого роду універсальність цих полів для гуманітарної думки, а також усвідомити небезпеку – і неunikність – проблем свідомої генералізації в такому дослідженні. Зроблений вище мінімалістичний огляд історії дослідження питання в жодному разі не подається як повний і не вичерпує теорій, дотичних до студій естетики, повсякденності та сучасного конс'юмеризму. Мета цього опису – формулювання опорних точок походження теми роботи, яка стосуватиметься сучасних контекстів естетизації, їхніх витоків та історичних паралелей.

Естетизація: постмодерний проект?

У словосполученні «естетизація повсякденності» може міститися кілька семантичних значень: з одного боку, винесення повсякденності до сфери естетики, у гегелівському сенсі, до сфери мистецтва. Прикладами такого процесу можуть бути як програми дада, сюрреалістів і ситуаціоністів, так і проекти поп-арту чи московського концептуалізму (хоча в даному переліку йдеться про відмінні вектори постановки буденного). У такому випадку повсякденність конструється як об'єкт втручання або як тема, коли відбувається, за словами Іллі Кабакова, «втягання до виставкових залів і музеїв предметів «низької дійсності» [28; 110]. Інше значення полягає у внесенні естетичного, в сенсі його етимологічного значення «чуття»/ «відчуження»/ «чуттєвого» до самого повсякдення. Тут мається на увазі умовна постать *homo aestheticus* (термін, глибоко описаний В. Вельшем) у найрізноманітніших контекстах, від денді до сучасного міського споживача. Їх об'єднує становище, коли дійсність будується «не реалістично, а «естетично» [97; 1]. Отже, з одного боку є художник як творець-інтерпретатор життя, а з іншого – повсякденний індивід, цей «everyman» де Серто як художник [79]. Обидва змісти естетизації повсякденності не тільки не суперечать один одному, але є глибоко пов'язані за

схемою, яку пояснював Деррида – як накладання значень «давати» і «брати» у єдиному індоєвропейському корені «dō» [33; 95-98]. Зміни в мистецтві і в повсякденні включено до однієї соціокультурної тенденції.

З іншого боку, Вольфганг Вельш так само розрізняє дві стратегії естетизації, але в описі сучасної культурної ситуації надає перевагу лише одній, коли «традиційні мистецькі атрибути переносяться до дійсності, повсякдення насичується характером мистецтва» [97; 3]. Витоки цієї лінії Вельш бачить у програмах Шіллера й німецького ідеалізму, які за теперішніх обставин перетворилися на «кіч» (sic!). Друга лінія естетизації, котру він відкидає навіть у вигляді незавершеного проекту, – це програми авангарду, що прагнули «розширити та зламати рамки мистецтва» [97; 3]. Іншими словами, Вельш переконаний, що сучасна конс'юмеристська естетизація стосується виключно «стилю життя» та економічних цілей. Але сучасне мистецтво так само зазнає трансформацій у рамках суспільства споживання. Повертаючись до лінгвістичних аналогій, варто навести продовження пояснень Дерриди: «давати *переходить* на брати і брати на давати, але це також починає накладатися не лише на мову чи письмо, а й на текст взагалі» [33; 98]. Суспільство споживання і є текст, в якому зливаються вищезгадані художник та «everyman». І хоча приклад Дерриди зараз було вжито радше для ілюстрації способу певного маневру постіндустріальних реалій, цікаво зазначити, що Семюел Беккет мріяв про «мистецтво необурене своєю нездоланною

нужденністю та надто горде для фарсу давання й отримування» – на що С'юзан Зонтаґ відповідає визнанням «мінімального обміну дарами», який в результаті лишається [96; 2].

Коли Вельш говорить про наближення до кічу, йому йдеться про декоративність, styling, оформлення, «цукрування» [97; 2] як неодмінні елементи сучасної естетизації. Звісно, це в багатьох випадках очевидна риса, але естетизація повсякденності не зводиться до нефункціональних декорацій побуту. Вона пов'язана з ситуацією, описаною Умберто Еко, і катастрофічно затертою використанням у вигляді яскравого прикладу «стану постмодернізму» – коли неможливо сказати «я кохаю тебе безумно», лише «за висловом Ліали – кохаю тебе безумно» [71; 636]; з неможливістю дати непротиричну відповідь на питання, хто ж формулює потреби – споживач чи індустрія; з потребою зразків для повсякденності, що існують у самій повсякденності; з потребою кліше для створення уявлення про неї.

Не можна оминати увагою згадане відношення поняття постмодерну та загальної соціокультурної ситуації, з якою ми маємо справу, і питання, чи адекватним є використовувати настільки суперечливий термін щодо теперішнього стану речей. Очевидно, що в кілька десятиліть після Другої світової війни відбулися зміни не тільки в гуманітарній думці, але також в особливостях практик мистецтва, виробництва, комунікації, споживання. Утім, ці зміни не видаються непослідовними чи раптовими. Зародження постмодернізму

як потужної інтелектуальної течії («постструктуралізму») має спільне коріння з повоєнною історією марксизму, але також пов'язане зі спадом лівих рухів у 70-90-х [60]. Що ж до виведення конструкту «постмодерної культури», то тут виникає ряд протиріч. Приміром, Вольфганг Вельш стверджує принципову відмінність цінностей постмодерної культури (яка, для нього, втілюється в диверсивності, насолоді та самореалізації) та цінностей постіндустріального суспільства, що спирається «на критерії функціональної раціональності та ефективності» [21]. З цією точкою зору варто сперечатися, оскільки раціональність виробництва викликана саме потребами суспільства, спрямованого на своєрідний гедонізм, дизайн розмаїтих lifestyles, споживання. Постмодерним його можна умовно називати, якщо спиратися, приміром, на думку Бориса Гройса про те, що західний постмодернізм є реакцією модернізму, котрий не зміг подолати комерційне розважальне мистецтво і все більше інтегрувався в єдиний його потік, визначений потребами ринку [28; 29]. Для Габермаса модернізм був «рухом самозаперечення», «тугою за істиною презентністю, істиною присутністю» [67] – тож чи не можна назвати ці масштабні реалістичні спроби продукування і споживання «постмодерном»? Славою Жижек витлумачує «гіперреалістський» характер сучасних мас-медіа, іграшок, відеопродукції, як насичення пустки, котра «тримає відкритим простір для символічної вигадки», зняття мінімальної відстані між реальністю та об'єктом-

причиною бажання, що її структурує. У результаті цього сама дійсність «дереалізується», переживається у формі «естетизованого спектаклю» [36; 70]. Габермасові також ідеться про «свавілля естетичного» у проекті модерну – і постмодерн у такому разі є прийняттям цього естетичного свавільним у якості маркера «свавільної» дійсності. Крім того, Габермас пише, що лише через посередництво фікції предмет може сприйматися як естетичний [67]. Ця теза означає не звуження естетики до розряду фікції, а, швидше, навпаки, розширення такого розряду на велику кількість сфер дійсності – дещо схоже на Жижекову «дереалізацію». Для того, щоб ці слова не здавалися якимись фантастичними умовиводами, варто трактувати їх як втрату самоочевидності, а відтак мовчазності, недискусійності та недискурсивності повсякденних практик, включення її до сфери комунікації, ринку (у вигляді артикульованої Гройсом «потреби подобатися», що лежить в основі моди та реклами) [29]. «Постмодерн» як самоназва, плюс діагностика та критика, які вона містить, є цілком прийнятною оцінкою теперішності, якщо звісно, не змішувати описи соціокультурних тенденцій та розробки гуманітарних методологій, здійснювані конкретними авторами.

Сучасне мистецтво і повсякденність

Жан-Франсуа Ліотар пише, що «сучасність, якою б добою вона не датувалася, завжди йде поряд із потрясінням основ віри і відкриттям притаманної реальності *нестачі реальності* (*peu de realite*), відкриттям, пов'язаним із винайденням інших реальностей» [46]. Ще Шарль Бодлер у коментарі до Всесвітньої виставки 1855 року говорив про «будь-якого француза»: «бідолаха настільки збитий з пантелику й американізований зоократичною та індустріальною філософією, що зовсім утратив уявлення про відмінність між світом фізичним і світом моральним, між природним і надприродним» [9; 139]. Тобто, постмодерн у широкому значенні – це таке собі чергове «одивнення» сучасності (цю думку поділяє також Жак Рансьєр, про що йтиметься нижче), і є унікальною ситуацією лише в сенсі унікальності кожного окремо взятого тут-і-зараз. З іншого боку, Ліотар визнає, що складовою цієї дереалізації є капіталістичні закономірності, згідно яких «капіталізм сам по собі має таку силу дереалізації предметів побуту, ролей соціального життя та інститутів, що сьогодні так звані «реалістичне» зображення можуть відтворювати реальність лише в ностальгічній чи пародійній формі, даючи привід швидше

для страждання, ніж для задоволення» [46]. Цю тезу потрібно виділити як принципову рису сучасного мистецтва та сучасного споживання, які виявляються речами одного порядку.

Борис Гройс розглядає систему contemporary art як ерзац-аристократію, виконавця функцій аристократії – тобто «інновативного та зразкового споживання», винайдення нових бажань, які не обов'язково є традиційно приємними, але швидше неприродними, болісними, штучно винайденими [27]. Подібно, С'юзан Зонтаг у шістдесятих констатує, що «серйозність сучасного мистецтва виключає задоволення в знайомому розумінні» [40; 316] – але ця серйозність особлива, вона означає радше «серйозність намірів», аніж емоційної реакції. Жижек вважає заподіяння болю ідеєю модернізму, яку регресивно реабілітує постмодернізм. Інша риса модерного мистецтва, а сама ідея його як життєтворення, як утопії (особливо характерна для російського авангарду) – лишилася, на думку, Жижека втраченою, «мистецтво редукувалося до орнаментальності» [37]. Водночас простір візуального лишається для нього відкритим майданчиком, де може «статися мистецтво», якийсь новий, неочікуваний модерн, не важливо – в межах ринку чи поза ними. Цей оптимізм дивним чином розташовує Жижека в одній лінії з такими авторами, як Жан Бодріяр – тобто тими, хто переконані, що з сучасним мистецтвом відбувається щось «не те», воно займає якусь хворобливу, і хворобливо-центрально, позицію у межах «культурного капіталізму» (термін Ф. Джеймісона),

«семіотизованої економіки». Ця незручність полягає також у тому, що, за слушним формулюванням Гройса, «сучасний художник сприймається водночас як пан і раб буржуазного суспільства». Інституціолізований художник є зразковим споживачем, інтерпретатором речей, анонімних продуктів – а кожен споживач мистецтва не споживає «роботи митця», а вкладає власні зусилля в те, щоб споживати як художник [27]. З одного боку, швидше, це те, що очікується від ідеального споживача/ глядача/ інтерпретатора. Не можна обійти той факт, що для тієї частини конс'юмеристського суспільства (більшої частини), що не має попередньої теоретичної, контекстуальної підготовки, відвідання галереї лежить у рамках того самого традиційного естетичного очікування. Але з іншого боку, ця теза Гройса про певну практику за прикладом митця, участь у споживанні-творенні мистецтва втілюється у цілком буквальному значенні. Приміром, на виставці «Реквієм» Демієна Хьорста (Damien Hirst) в київському PinchukArtCentre «відвідувачі експозиції мали нагоду створити свої власні роботи в стилі Демієна Хьорста – так звані «spin paintings». В приміщенні комплексу «Арена» було встановлено чотири «машини для малювання» – «spin painting machines», завдяки яким бажаючі могли намалювати свою картину, а допомагали їм спеціально навчені асистенти. В неділю, перед відльотом в Лондон, Демієн Хьорст провів декілька годин в арт-центрі, створюючи разом з українцями «спін-живопис», фотографуючись з відвідувачами та підписуючи для них роботи. Близько 600 щасливців отримали собі на згадку

пам'ятний сувенір» [98]. Поданий уривок із прес-релізу чудово ілюструє, як мистецькій захід поєднує в собі атракціон, продукт, виробничу, машинну практику, лотерею.

У цьому сенсі «постмодерне» мистецтво не є якимось «зіпсованим» та «іншим» – воно переживає видозміни у стосунках із ринком, і саме впливає на його трансформації. Ідеальним прикладом і першою ластівкою цього явища можна вважати поп-арт, що перетерпів багато гонінь з боку лівої гуманітарної думки. Приміром, Бодріяр у своїх описах поп-арту говорить про всезагальну естетизацію, пов'язану з висуненням усіх форм культури та «антикультури», легітимізацією «банального та непристойного» [11; 26]. Крім того, авангардистська утопія перетворення кожного на потенційного творця втілилася завдяки ЗМІ, теорії інформації, відео – отже, завдяки колаборації з «капіталістичними» медіа. Що ж є «банальним і непристойним» для Бодрієра? Тут ідеться навіть не про різновиди тілесності, яка саме через «високе мистецтво» у різні часи вивисувалася та десексуалізувалася. Бодрієра більше хвилює створення «надреальності», яким займалися суперреалізм та поп-арт – «коли повсякденність стали вивисувати до рівня іронічної могутності фотографічного реалізму» [11; 30]. Очевидно, з точки зору гегелівської еволюції естетики до все більшою мірою рефлексивних форм, цілком виправданим був неспокій, викликаний появою на Заході після абстрактного експресіонізму такого надміметичного та

«несерйозного» мистецтва, що з наївним виглядом еротизувало споживацькі стандартні образи та індустріальну нудьгу, розчиняло уявного ворога у власному замилюванні ним – для Бодріяра це означає «прокляття мистецтва» [12].

Михаїл Ліфшиц, критикуючи поп-арт у статті «Феноменологія бляшанки» («Феноменология консервной банки»), звертає увагу на його спорідненість з авангардними проектами, які глумливо називає «іграми в мистецтво» [47]. Зокрема, як і дада, поп-арт працює з побутовими речами, що неймовірно дратує Ліфшица: «Нова хвиля» одразу призвела до фантастичного зростання цін на такі твори, як лопата з довгою ручкою, прикріплена до чорного полотна, ящик з помаранчами на табуреті, парусинові штани, що висять на гачку, водогінні крани, лічильники, манекени, пляшки з-під "Coca-cola" і в кращому разі «предметні компіляції», складені з більш менш декоративно розташованих побутових речей у поєднанні з живописом плакатного типу на полотні» [47]. Звісно, не важко прослідкувати паралелі між ready-mades Дюшана та об'єктами Енді Ворхола чи колажами Тома Вессельмана [додаток 1]. Тривогу Ліфшица та Бодріяра (насмішкувату у першого, апокаліптичну в іншого) варто розглядати як реакцію на нові відносини між мистецтвом та дійсністю, коли вона стає об'єктом художнього споживання-моделювання. Для Гройса Дюшан та Ворхол – це перші митці, котрі «зробили художника редактором дійсності», селектором, споживачем [29]. При цьому митець сам усвідомлює та інтерпретує свою діяльність.

Наприклад, Енді Ворхол рефлексує над позицією митця, стверджуючи, що «художник – це людина, котра створює те, в чому у людей немає потреби, але – з якоїсь причини – як він вважає, це слід їм дати» [62]. Вищеназвана ідея, фактично, лежать у полі марксистсько-авангардних усвідомлень – «теорії потреб», – якій Анрі Лефевр пропонував своєрідне витончення, розрізняючи «потребу, бажання та свідомість бажання» [86; 5]. При цьому Ворхол наголошує на цінності занять «Бізнес-Мистецтвом» – оскільки воно має «відповідати простору». У суспільстві споживання повсякденність орієнтується на мистецтво, базою для якого виступає.

Документи повсякдення та естетика комерції

Ліотарівське «множення фантазмів реалізму» [46] відбувається також і завдяки фотографії та кіно. По-перше, необхідно мати на увазі той факт, що фотографія від початку була тим, що урівняло в правах зображуване. Більше того – уявлення про повсякденність, цей значний елемент сучасності, пов'язане, на думку Оксани Гавришиної, зі специфічними технологічними та культурними характеристиками фотографічного бачення, і розвивалося це уявлення в літературі та образотворчості паралельно з розвитком використання фотографії [23]. У 1920-х роках вишукані постановочні фотографії, що з'являлися на сторінках американського журналу «Camera Work», змінюються на реалістичні знімки на соціальну тематику. Головним і першим носієм цього бачення повсякденності був Вокер Еванс (Walker Evans), з його портретами та картинами побуту фермерів і робітників, сценами у нью-йоркському метро [додаток 2]. Діяльність Еванса була довгостроковою та продуктивною, а також дуже ілюстративною щодо поточних змін мистецьких тенденцій. Показовим є його фото 1974 року, що зображує стенд з рекламою «Coca-Cola» – і це вже не глянець поп-арту, а інший реалізм повсякденного об'єкта, комерції, інкорпорованої в дійсність, а не нав'язаної їй (навіть напис «It's the real thing» («Це справжня річ»))

«непрофесійно» напівприховано за дощечкою, що тримає стенд). Тут не можна оминати увагою коментар Славоя Жижека щодо феномену «коли» – її характер як «надлишку-насолоти», як утілення «воно», невловимого «objet a». На думку Жижека, сучасне мистецтво займається не винаходженням «прекрасного об'єкта» для заповнення «пустоти», але помічанням та збереженням самої цієї «пустоти», маркування її невловимим об'єктом – яким, у випадку, приміром, Ворхола, є «Coca-cola» [35]. Ця логіка естетизованих товарів у коммодифікованій культурі цілком пояснює також і естетизовану повсякденність, яка, колись невловима, тепер може виступити синонімом і до першого, і до другого компоненту.

На (пост)радянських теренах повсякденність за допомогою фотографії досліджував Борис Михайлов [додаток 3]. Його фотографії з серії «Соляні озера» присвячені відчуженню вільного часу, що в ширшому сенсі можна розглядати як негативне відчуження повсякденності [56]. Крім того, ця схоплена буденність, на думку Давида Риффа, містить «сюрреалістичне протиріччя цій нормальності», її одивнення автором-учасником зображення. Друга відома серія «Сюзі та інші» виглядає дуже поп-артистсько, зважаючи на її «фантасмагорію та занепадництво» у темі демонстрації надлишкового вільного часу, який задає зовсім іншу динаміку повсякдення, його «естетичність». Про інший проект Михайлова, вже не сімдесятих-вісімдесятих, а 2006 року, «Відпочинок на Тенерифі», Рифф говорить, що знімки

показують «пригадування та імітацію вільного часу» – тобто документальна повсякденність набуває рис фікційності, навмисності. Сучасне повсякдення – це вже не дещо, підлегле відкриттю та схопленню, як невидима екзотика, а навпаки, винесене назовні як принциповий і першорядний об'єкт демонстрації та оформлення. Гройс також говорить про це сьогоденне перетворення кожного на художника, з поширенням цифрових камер та інтернету, повсюдною «дигіталізацією» [26].

Якщо фотографія була тим, що кардинально змінило функції та вигляд образотворчого мистецтва, узявши на себе точне відтворення дійсності та відкривши дорогу для неміметичного мистецтва, і, ширше – для «необразотворчого», то згодом вона перетворилася на зразок для зображення, на те, що уможливлює «зір» художника. Те, що називається суперреалізм або фотореалізм, з'явилося одночасно із поп-артом у шістдесятих. Представники цього напрямку, зібрані, в основному навколо галереї Луї К. Майзеля в Нью-Йорку [додаток 4], мали за відправну точку той спосіб, у який камера презентує тривимірний світ у вигляді плаского зображення, включаючи викривлення через лінзи, спосіб відтворення глибини та кольору [88]. З іншого боку, розрізняють живопис, базований на фотографії (photo-based painting), який робить акцент не на тому, як бачить світ камера, а на «авторському коментарі» до фотографічного матеріалу. Цікаво, що це не емансипує митця від бачення «як камера», а тільки апропріює це бачення з усіма його недоліками, як у Герхарда Рихтера,

коли зображення «виходить» розмите, чи особа, яку фіксують, «дивиться не в той бік» [додаток 5]. Таку лінію продовжує, зокрема, Люк Тьюманс [додаток 6].

З іншого боку, вдосконалення фототехніки породжує вдосконалення, «апгрейд» живописної техніки та бачення художника. Фотореалізм нікуди не зник із сьогоденної актуальної мистецької сцени, яку цілком можна розглядати в історичному континуумі дада та поп-арту. Ця «наївна хроніка суспільства споживання» [11] є, насправді, однією із засад сучасного мистецтва, а не його вадою – тоді як «естетичні», вигадливо-фікційні та витончені елементи більшою мірою належать до сфери повсякдення, інтер'єрів, друку на футболках, блогів студентів художніх академій. Мистецтво галерей часто є, дійсно, зразковим – а тому «гіперреальним» – відтворенням конс'юмеристського повсякдення. Коли Роберто Бернарді знову пише бляшанки з Campbell soup, це виглядає вже зовсім не так, як у Енді Ворхола, котрий мріяв «бути машиною» [47] і штампував зображення, «узагальнюючи» дійсність – створюючи «поп». Насправді «бути машиною» – камерою чи роботом, що не виділяє привілейованого предмета – означає створити зображення, яке настільки ідентичне людському погляду, настільки знімає натяки на фіктивність, що ставить під питання довіру до просторового досвіду: для того, щоб «побачити» полиці з продуктами, потрібно піти не до найближчого супермаркету, а до галереї. Показово, що на сайті Бернарді деякі роботи викладено з приміткою, що вони є незавершені – навіть рамки для зображуваної

«повсякденної комерції» ніколи не є остаточні, мистецтво та естетизована дійсність навряд чи є вирішально авторитетні одне для іншого [додаток 7].

Сучасну повсякденність неможливо розглядати без естетизації, і естетику – без повсякденності. Вищеописані мистецькі жести є цілком «аванґардними» у тлумаченні цього терміну Анатолієм Осмоловським, коли аванґардний об'єкт «вказує сам на себе як на матеріальну річ, позбавлений будь-яких ознак ілюзійонізму», «звільнений від будь-яких ознак змісту, що нічого не символізує, формально не має ніяких інших законних прочитань» [49]. Але, очевидно, проект Бернарді має своїм «змістом» проект Ворхола, і більше за те – мистецтво і повсякденність сьогодні, у законах конс'юмеризму, постійно «вказують» одне на одного. Поп-арт, що цитував виробництво, тепер сам може бути свідомо цитований в оформленні товарів (приміром, алюзії з бляшанкою Ворхола у одному з видів парфумів марки Bond No. 9 New York – [додаток 8]). Також дуже подібні способи демонстрації товару – особливо елітного, «естетичного» – та твору мистецтва. На додачу, елітним об'єктом в обох сферах може вважатися дуже банальна річ (Бодріяр, певне, також назвав би її «непристойною») – сантехніка, від модного майстра інтер'єрів Фабіо Новембре чи «від» Марселя Дюшана [додаток 9]. Аналогічність жесту Роберто Бернарді та дизайнерів пляшечки парфумів – непоганий приклад для розуміння того, про що йдеться у терміні «постмодерн». Цей біг по колу за референтом знову нагадує роздуми

Жака Дерриди в есеї «Поетика тютюну» [33] про фікцію фікції (якою, кінець кінцем, і є «естетизація повсякденності»). І чи не найбільш самореферентним (чи то пак, авангардним) був би в цій ситуації буденний жест уявної upper middle class жінки, яка душиться парфумами Bond No. 9., не згадуючи при цьому ані про Ворхола, ані про бренд.

Афективні кліше і торгівля сучасністю

Фредерик Джеймісон, описуючи естетичні дилеми постмодернізму, як і більшість теоретиків цього питання, також виводить основну проблему (і формотворчу засаду) з «вантажу цілої естетики традиції модернізму» [34]. Щоб не вдаватися знову в суперечливі спроби пояснити сьогодення через пояснення модерну (вже, те, що його названо «традицією», викликає певні розходження), варто прочитати цю фразу якомога буквальніше – як оперування вже здійсненими, в колишньому інновативними мистецькими жестами чи загалом естетичними ходами. Протягом двадцятого століття шалено зросла швидкість зміни «поколінь», мод, кожна декада відрізняється від попередньої наскільки це лише можливо. В цій ситуації спроби описів «сучасності» постійно наражаються на небезпеку бути спізними чи нечіткими – кінець кінцем, вони завжди і є спізними. Уже починаючи з 1975 року в журналі «Нью-Йоркер» з'явилися оголошення кінця постмодернізму і настання пост-постмодернізму [21]. За цих обставин кожна спроба візуального конструювання образу сучасної повсякденності результує в такий самий недетермінованості та невчасності.

Кіно 80-х, на думку Джеймісона, «приглушує безпосередні ознаки сучасності»; крім того, «стиль ностальгічного кіно ... колонізує мотиви сучасних

контекстів в усіх сферах» (він наводить приклади таких режисерів, як Бертолуччі). Таким чином виходить, чи, принаймні, складається враження, що суспільство споживання з «предметним світом пізнього капіталізму» не конденсує власні ознаки, а, радше, формує їх із уже-наданого матеріалу. У цьому випадку Джеймисон діагностує втрату здатності «створювати естетичні репрезентації нашого власного актуального досвіду» [34]. Єлена Петровская вживає для такої ситуації термін «кліше» як механізму історії і пам'яті, «підкладки самої соціальності в добу постіндустріальних відносин» [52]. Виглядає так, ніби Джеймисон хибить у тлумаченні «поп-образів і стереотипів», вважаючи їх за блокування «історичного минулого», у той час як вони і є його носіями, репрезентантами, оскільки базуються на анонімному, афективному кліше. Кліше – це і є «естетична репрезентація» пам'яті покоління. Ще ситуаціоніст Рауль Ванейгем зазначав, що «єдине, що буває новим, це спрямування потоку банальностей» [19].

Подібну до Джеймисонової критику кінематографічної культури здійснював Бодріяр, витлумачуючи переповненість фільмів 90-х років цитатами, розмаїтими деталями, «хай-тек прийомами» та «мегаломанічними кліше» як внутрішнє перевиробництво кіно [14]. Воно знаходить свій прояв, для Бодріяра, у «гіпернаочності» та реалістичній досконалості образу, що посилює збайдужіння. Тут варто згадати, що для Вальтера Беньяміна особливість кіно полягала у дослідженні «тривіального середовища під геніальним

проводом об'єктива», вивільненні «широченного простору дії, про який ми навіть і не здогадуємося» [7; 74]. Фактично, кіно вивільняє повсякденність – і з певного моменту робить це навмисно. Бодріяр майже повторює фразу Беньяміна, стверджуючи, що кіно «досліджує незначність світу за допомогою образів» – але, у його розумінні, воно «через свої образи ще більше сприяє незначності світу, додаючи до нього свої реальні та гіперреальні ілюзії» [14]. Серед режисерів, котрі здійснювали цей проект, Бодріяр називає Вендерса, Джармуша, Антоніоні, Годара та Ворхола. Звісно, потрібно мати на увазі, наскільки розведені контексти творчості перелічених авторів, – але з усім бодріярівським horror vacui та візіонерством симулякрів, він має рацію щодо здатності кіно перетворювати повсякденність на «образ», тим самим трансформуючи, естетизуючи саме повсякдення. Елементарним прикладом цього є практики product placement, розміщення певного товару в кінофільмі з метою реклами. Дієвість цього способу є ознакою того, що для конструювання власного повсякдення потенційна аудиторія фільму потребує зразків, естетичних кліше – щоб пити пепсі «як герой у «Дев'яти ярдах» чи палити «голуаз» «як клієнтка кав'ярні в «Амелі».

З іншого боку, цю виробленість, «рукотворність» постмодернізму, Джеймисон називає «текстуальністю», яку він співвідносить із досвідом шизофренії в значенні «недиференційованого бачення світу в теперішньому». Повсякденність, естетизована спершу в «модерних» творах

мистецтва, сама переймає їхню «текстуальність». З часом не Ворхол дивує полотном з бляшанками Campbell супу, а звичайна банка Campbell супу на американській кухні здається дивовижним предметом, що «зійшов» з відомого полотна. За словами Джеймсона, «світ відкривається шизофреніку з найвищою інтенсивністю, він несе в собі не пояснюваний і притлумлюючий заряд афекту і галюцинаторну міць» [34]. Сучасний повсякденний досвід як різновид «шизофренічного» несе на собі відбиток нереального, афективного – як називає це Вадим Руднев, відбувається «перемога ірреального символічного над реальністю» [57]. На цю метафору можна орієнтуватися як на опис характерного досвіду насиченої повсякденності на противагу традиції, яка вважала її «вихолощеною» (Макс Вебер) та пов'язаною з безликою анонімністю (Гайдегер) [18].

У статті «Естетика афекту» Саймон О'Салліван стверджує думку, що навіть після деконструкції цілісного проекту «художнього твору» лишаються позадискурсивні та позатекстуальні афекти, формотворчі для життя і для мистецтва. Афекти як «блоки чуттєвості» (тут О'Салліван цитує Дельоза і Гваттарі) іманентні досвіду, який завжди вже захоплено репрезентацією. Для Дельоза і Гваттарі та Батая доступ до цього досвіду є «прагматичним проектом» стратегії досягнення чогось поза власним експериментальним «milieu», середовищем (створення собі «тіла без органів» для перших, «сакрального простору» для другого). У певному сенсі, осмислення цих творчих практик автоматично включає їх

до «середовища» повсякдення – в будь-якому разі, привнесення до повсякденності чого позірно індивідуалізованого, ексклюзивного, зі сфери «надзвичайного», зрештою, естетичного, є чи не найпоширенішим сучасним комерційним проектом [92].

Коли Мішель Лейріс пише про складність фіксації кордону, «починаючи з якого я знаю, що вже не перебуваю більше в просторі буденних речей (мізерних чи серйозних, приємних чи болючих), але вже проникнув до світу, що так радикально відрізняється від профанного...» [43], мусимо передовсім звернути увагу не на проект фіксування цієї межі, а на сучасну його «складність» – або, точніше, на незацікавленість суспільства споживання в його здійсненні. Одним із основних методологічних принципів у феноменологічному описі повсякденності Бернхардом Вальденфельсом є заувага про те, що буденне життя не існує саме по собі, а виникає в результаті процесів «оповсякденення», яким протистоять процеси «подолання повсякденності» [18]. Можна стверджувати, що в сучасному соціокультурному просторі з повсякчасного «подолання повсякденності» виникає нова повсякденність, у якій безперервність афективних і сенсуальних досвідів є фундаментом її формування (від телебачення з навалом яскравих і шоківих візуальних образів чи туризму до «іронічного споживацтва», сучасних варіацій дендизму та фланерства). Бенно Хюбнер пише, що сучасне «нігілістичне Я» «естетично інструменталізує світ заради психічної афектації, заради естетичного» [68;88] (курсив мій).

Мистецтво як засіб для створення іншого простору, поза-повсякденного, розширює тим самим межі останнього, номінує повсякденність. Але також мистецтво може осмислювати повсякденність як «інший простір», і це надає їй тієї галюцинаторної нереальності, яку Джеймисон приписує постмодерному «баченню світу». Втім, це не є унікально сучасне явище, і воно виникає передовсім за умов рефлексивного ставлення до мистецьких дескрипцій буденного, які так чи інакше мали місце в художній історії в усі часи. Приміром, Гегель пише про розрив із поцейбічним і твір мистецтва як опосередковуючу ланку в цій «рані» [24; 85] з одного боку, та безпосереднє вторгнення «ідеалу» до «буденної зовнішньої реальності, повсякденної дійсності та вульгарної прози життя» з іншого [24; 295]. Більше того – вже для Гегеля очевидними були механізми, пастки та етичні колізії «віртуозності іронічного артистичного життя» – того, що в подальші часи могло називатися «дендизм», «нарцисизм», «естетичний нігілізм» (у Бенно Хюбнера). Під будь-яким ім'ям такий спосіб відносин з дійсністю є, як називає це Гегель прагненням «жити як художник і художньо ліпити своє життя» – що в сучасній культурній ситуації дорівнює Гройсовому «споживати як художник» [29]. Результатом цієї художньої повсякденної іронії є, для Гегеля, той самий стан, який постмодерн зараз назвав «шизофренічною дереалізацією»: «я живу як художник тоді, коли всі мої дії і прояви, що стосуються якого-небудь змісту, залишаються для мене лише видимістю і приймають форму, що цілковито перебуває під

моєю владою. Тоді я не ставлюся з дійсною серйозністю ані до цього змісту, ані до його прояву і здійснення» [24; 135]. Принципова відмінність і ознака сучасності полягає в сумнівах щодо місця «моєї влади» у цих практиках естетизації – вона стосується радше користування свідомими кліше способів спожити (як синоніму «способам бути чуттєвим», «способам робити» що визначають, для Жака Рансьєра, поле естетики у співвідношенні зі способами бути і формами зримості [55; 15]). Так само, Гройс стверджує, що в сьогоdnішній художній системі більше не виникають нові продукти, а лише нові манери, зразки споживання і бажання [27].

Утім, розглядаючи сучасне конструювання повсякдення як освоєння сукупності естетичних кліше, не варто виходити з якогось універсального «естетичного характеру досвіду моментів повсякденності», як це робить Британська спільнота естетики – приміром, Шеррі Ірвін, котрій і належить цитоване твердження [85; 39]. Сперечаючись із прагматистом Джоном Дьюї та його основною працею «Мистецтво і досвід», Ірвін висловлює думку про те, що будь-які тілесні досвіди (які вона ототожнює з повсякденними) – як то пиття чаю, чухання голови олівцем, нюхання шерсті кота – усвідомлені чи ні, продукуючи чуттєве, є досвідами естетичними [85; 30–31]. Естетизація повсякденності, задана тлом конс'юмеризму, являє собою не просто гедоністичну орієнтацію, а деяке перетворення буденних (і мистецьких) практик на споживаний символічний товар, який надається «розширеним простором естетики».

Фізіологічний досвід є естетичним тільки в ситуації, коли тілесність є об'єктом конкретної символічної практики. У цьому сенсі, текст Ірвін є прикладом естетизації, а не її аналізом. У романі 1928 року «Циніки» імажиніст Анатолій Марієнгоф (також радянський «естет побуту» – але контрреволюційний) писав: «Я ніяк не можу зрозуміти, чому люди, які жеруть млинці, не говорять, що вони займаються мистецтвом, а люди, які жеруть музику, говорять це» [48; 107]. Ідеться про символічний контекст «способу робити» (чи – «споживати»). Інша справа, що культурний ринок постіндустріального суспільства пропонує виключно естетизовані, контекстуально навантажені способи повсякдення («субкультурні» товари, vintage, «елітні» послуги та досвіди – доступні для абсолютно різних рівнів достатку).

Споживацька культура фактично є культурою егалітарного естетизму – не в сенсі популістського твердження, що велика кількість людей може дозволити собі однакові ознаки достатку, а в тому сенсі, що все пропоноване споживання є естетично насиченим. Жак Рансьєр, описуючи спроби редукції естетичного режиму, наводить парадокс, проілюстрований дез Ессентом з роману Гюїсманса 1884 року «Навпаки», який полягав у тому, що для відділення «мистецької насолоди від вульгарних розваг» «потрібно було залучити мистецтво в самий стиль життя, а парфумерам чи садівникам треба було поводитися як непересічним митцям» [54]. Утім, для естетики конс'юмеризму ця схема не містить нічого

«парадоксального» - з єдиною поправкою, що «парфумер і садівник» цілком може бути «пересічним» митцем за логікою культури nobrow (термін Джона Сібрука [59]), точніше «непересічність» є категорією, що надто пасує під будь-який сучасний продукт. І хіба не схожий будь-який сценарій реклами чаю на пасаж з «Навпаки» Гюїсманса: «Дез Ессент почувався абсолютно щасливим. Він упивався цим різнобарвним полум'ям, що піднімалося з золотого поля. Йому навіть, всупереч звичному, захотілося їсти, і він вмочував духмяні грінки з маслом у чай - неперевершену суміш Ші-а-Фаюн і Мо-ю-тан, в які було додано листя ханського і жовтого сортів. Їх доставляли з російського Китаю особливі каравани» [30]. Це виступає також ілюстрацією до вже згаданого пояснення Гройса про те, як сучасне мистецтво взяло на себе роль аристократії, винаходячи нові, штучні, незвичні потреби [27] - беручи участь у великому конс'юмеристському проекті. Не дарма в інтерв'ю 2003 року Гройс формулює принцип визначення індивідуальності в становищі «німого постдискурсивного суспільства» через купівельну спроможність: «я купую - отже, я існую» [29] дуже подібно до фрази Фредерика Бегбеде у романі 2000 року «99 франків»: «я витрачаю - отже, я існую» [6]. Цікаво в цьому випадку розглянути співвідношення між тотожними в наведеному прикладі «купую» і «витрачаю». Тут ідеться не виключно про фінансову операцію, але також про відтінки діяльності споживання. Естетизований конс'юмеризм - це не тотальне поглинання обраних благ та сервісів, але практика, що

включає роботу («витрату») та вироблення, одержання чечого («купівлю»). Він нагадує роздуми Ролана Барта про «псевдозаняття буржуазної паньанки XIX століття», яка «виробляла безрезультатно-тупо, для себе самої, але все ж виробляла: така у неї була форма витрати» [5; 15]. Теперішня повсякденність є цілком складена з цих двозначних практик бездіяльної діяльності, спрямованої на монологічну демонстрацію проектів себе як різновид комунікації в аутичному культурному просторі – з «невидимим глядачем» [29]. Про цю специфіку пише Хюбнер: «в естетичному суспільстві недостатньо лише споживати естетичне, потрібно також і самому виробляти його, щоб мати можливість брати участь у грі спокуси та зачарування» [68; 90].

Повсякденність, як і мистецтво, має функції «детериторизації» (О'Салліван наводить приклад того, як академіки засаджують городики, а робітники ходять у вихідні до театру) [92]. Не опускаючи цієї характеристики, варто мати на увазі й специфіку співвідношення мистецтва і повсякденності у конкретних сучасних контекстах, коли повсякдення з *no man's land*, сфери мовчазного і безіменного, перетворилася на явище естетичного порядку, помислене і передбачене сферою споживаних товарів і медіа-образів. Повсякденні практики – в їхній естетичній прагматичності – також являють собою простір «ресингуляризації», перевпорядкування суб'єктивності та формулювання місця у світі.

Фактично, Фредерик Джеймісон розглядав ці культурні тенденції як типові для післявоєнного «конс'юмеристського капіталізму», логікою якого живе «постмодернізм», і в якому «помирає суб'єкт». Жак Рансьєр поділяє його характеристики «симптомів», але бачить їхні витoki не в постсучасній сучасності-занепаді, якою вона є для Джеймісона, а, радше, в естетичному режимі мистецтва (починаючи з 18 століття), яке мало зв'язок з формами опису повсякденності [54]. Цей режим, визначальний і для нашого століття, утворив мережу нових стосунків між «мистецтвом» і «життям». Останнє віднайшло в собі поле для «мутацій звичних повсякденних форм сприйняття і відчуження» – естетичний режим мистецтва естетизував і область, за межі якої намагалося вийти мистецтво, – повсякдення. «Він утвердив автономність мистецтва і помножив відкриття неznаної краси і об'єктах буденного існування, або ж стирав розрізнення між формами мистецтва і торгівельного чи колективного життя» [54]. Для Рансьєра «естетичний режим мистецтва» є ім'ям того, що мається на увазі під «смутиним прізвиськом модерну» [55; 26]. Принциповим видається те, чим у такому разі виступає постмодернізм – назвою, «під котрою деякі художники і мислителі усвідомили, чим був модерн» [55; 30] – поясненням мистецтва з точки зору змін, поступу, історичного зламу. Такого роду пояснення уможливорює досить обережне ставлення до апокаліптичних діагнозів «суспільства споживання» і сучасності (того ж Джеймісона), з префіксами чи без них.

Не можна проігнорувати закиди, які, так чи інакше, лунали в бік адептів постмодерної думки щодо її «релятивізму» та «позаполітичності» [60]. Як пише Бенно Хюбнер, після «первинного та спонтанного» естетичного приходить етика, що прагне обмежити його та виправдатися за нього [68; 62]. З іншого боку, це взаємо-зворотний принцип: приміром, звинувачуваний в усіх комерційних і нігілістичних гріхах поп-арт був породжений не чим іншим, як етико-політичним намаганням підняти рівень життя, розширити середній клас, відкрити додатковий доступ до освіти у повоєнні роки в США – Віктор Тупіцин, зокрема, говорить про прийнятий Конгресом у 1946 році «G.I. Bill», законопроект, що надавав пільги та субсидії громадянам, які тим чи іншим чином були задіяні у війні. Відповідно, різке зростання виробництва та реклами породило нові цінності споживання та нове покоління художників, які водночас заворожено поділяли та іронічно осмислювали такі цінності. Представники радянського «комунального постмодернізму», яких Тупіцин старанно відмежовує від подібності до практик поп-арту, робили помітно «етичне» мистецтво, досліджували, на його думку, «психолінгвістику мови комуналки» – а в цьому, безперечно, лежить потенція критики ідеології. Утім, для Іллі Кабакова, як він сформулював це в 70-х, зв'язок із західними мистецькими тенденціями є чимось

досить очевидним, відмінність полягає в іншому: «мистецтво «реді-мейд», втягання до виставкових залів і музеїв предметів «низької дійсності почалося на початку століття, з Дюшана, і тепер це звична, буденна справа...» – але коли «твори поп-арту демонструють реклами чогось і цим «вітринам» щось відповідає всередині магазину, вони рекламують, обіцяють «дещо реальне» (...), а «нашим рекламам, закликам, поясненням, вказівкам, розкладам – всі це знають – ніколи, ніде і ніщо не відповідає в дійсності» [28; 110]. Борис Гройс наводить цю цитату для того, щоб пояснити, яким чином у радянських умовах, що оформилися в сталінський період і після, побут – і, відповідно, повсякдення – збігалися з ідеологією. Звісно, ця «ідеологічність» відрізнялася від прямих, майже художніх закликів 1920-х років до «моністичного сплаву мистецтва, політики і повсякденності, піднесених однією революційною стихією» (ці слова, що належали Олександрю Богданову, авторові роману-утопії «Червона зірка», наводить Світлана Бойм) [16; 113].

Подібним чином, але з іншого полюсу, Фредерик Джеймисон говорить стосовно американського суспільства про «ринкову ідеологію» – яка має справу «зі злом свободи та людської природи самої по собі». Тобто споживацтво, яке вона включає в себе, виявляється «страхом свободи і боротьбою за свободу», нав'язаним уявленням, що люди не справляються з контролем їхньої долі [34]. Викликає подив намагання не лише окреслити певну людську природу, але й потребою дистанціюватися та означити рамки свободи, в дусі традиції Локка та

загалом американського уявлення про «суспільний договір». Загалом, пасткою є спроба відсторонено критикувати споживання за цією ж логікою ліміту свободи, зробити мало не індивідуальною відповідальністю. У цьому контексті варто навести приклад Жижека про своє роздратування, викликане «нескінченим приставанням» «зелених» до дрібних буденних промахів громадян, тоді як справжня провина в сучасних екологічних проблемах лежить на крупномасштабному неконтрольованому виробництві – на соціальній організації в цілому [37]. У відомому сенсі така реакція інтелектуала виглядає «неетичною», але насправді вона є основою цілком прагматичної програми постановки суспільних проблем. Якщо продовжити паралелі, то хіба не сталася найбільша за останні десятиліття екологічна катастрофа – вибух у Чорнобилі – на території держави, яку прийнято вважати відділеною від капіталізму та «демонічного» конс'юмеризму? І хіба не мають «експлуатовані Заходом» чи «анти-західні» країни свого естетичного конс'юмеризму – адже існує елітний глянець у Китаї ("Vogue China"), а також Лівані, Йорданії [додаток 10]?

Крім того, вирішення етичних проблем, пропоновані поборниками стійкого поміркованого розвитку, *sustainability*, зазвичай керуються тією ж естетичною схемою дизайну стилю життя, мало не шіллерівського *Lebenskunst* (термін, буквально залучений Міхелем Гердтером до опису проекту заміни споживання (*consumption*) на помірковане використання (*usage*)) [81].

Очевидним зразком такого принципу є жижеківські «зелені». Інший приклад – це проект фотожурналіста Йонаса Бендіксена «The place we live» («Місце, де ми живемо»), підтриманий Нобелівським центром миру. Бендіксен зробив серію фотографій убогих жителів Венесуели, Кенії, Індії та Індонезії та створив мультимедійний сайт, на якому детально описано побут конкретної бідної оселі, звучить історія її мешканців та чути звуки міста. Образи, задокументовані автором, стилістично дуже нагадують роботи найдорожчих сучасних митців, приміром, Грегорі Крюдсона, котрий теж зображує повсякденні картини з флером моторошності [додаток 11]. З одного боку, це спроба соціального послання – з іншого, черговий доказ того, що будь-яке повсякдення може бути естетично зафіксоване, а також і того, що будь-яке повсякдення має естетичні засади свого конструювання (одна з жінок, яких фотографував Бендіксен, демонструє і розповідає про те, як прикрасила стіни своєї халупи під мостом знайденими десь упаковками від продукції Siemens та автомобільних шин Dunlop – темний двійник поп-арту). Більшість показаних імпровізованих осель зовсім не відповідають ідеалістичним західним уявленням про бідність: ці житла «надлишково» оформлені і, в той же час, нефункціональні – там немає водогону, але є телевізор, по якому дивляться футбол і музичні відео, стіни картонні, але заклеєні розмаїттям кольорових іконок та «красивих» вирізок із журналів. Цей опис нагадує сформульовані Бодріаром стилістичні модальності риторики

«дрібнобуржуазного» порядку, засновані на принципах «насиченості та надлишковості», накопиченні великої кількості речей у малому просторі [10; 32]. Але ті ж самі правила діють у критичних умовах з мінімумом умов для виживання – породжується чергова фікція повсякдення.

Ідентичною за формою діяльністю займається Ілля Кабаков, створюючи інсталяцію «Туалет» для виставки «Документа» в Касселі в 1992 році – обжитий радянський публічний клозет, зі столом, скатертиною, сервізом, софою, килимком та репродукцією на стіні [додаток 12]. Більше того – він і є в минулому потенційний учасник проекту Бендіксена: відома історія з біографії Кабакова про те, як у дитинстві він жив з мамою-прачкою в туалеті художньої школи, коли вони перебралися з Дніпропетровська до Москви і не мали де оселитися; тому це також і «психотерапевтична» інсталяція [15]. Для Світлани Бойм «герой» автора – водночас мешканець і номад, а одивнення домівки та обживання найбільш необживаного – головні художні прийоми [15].

Тотожність практик сучасного художника і жителя нетрів (і парадоксальна фактична тотожність обох) свідчить на користь тези Хюбнера про те, що «сучасна людина інсталювала себе в естетику» [68; 61], а «етос нічого або майже нічого не може протиставити експансії естетичного» [68; 63]. Коли Захід шукає свою провину – це лише проекція естетичного «Я» на «інше, метафізичне, заради якого Я існує і перед яким воно в боргу» [68; 94]; для Хюбнера з цієї точки зору альтруїзму у

звичному сенсі слова не існує – це «не що інше, як егоїзм, що рухається обхідним шляхом» [68; 77]. Зло розбещеного Заходу – це часто лише прояв його власних нарцисичних проєкцій, суто західна вигадка. Набагато суттєвіше досягнути і змогти прийняти наявність певної універсальної тенденції специфічних стосунків людей з сенсуальністю та предметністю, навіть якщо їхні прояви цілком умовні чи позірно другорядні поруч зі «справжніми» проблемами. Тому праця Бенно Хюбнера «Довільний етос і примусовість естетики», що торкається формування естетичного суспільства в рамках суспільства споживання і містить роздуми щодо позиції людини після нігілізму та способів існування морального закону, є досить сміливим текстом, і зрозуміло непопулярним у добу «вето на метафізичні питання». Жижек говорить, що теорія страждає через це вето, накладене школою Cultural Studies, яке відкрило шлях «ньюейджевським навколонауковим дискурсам», водночас блокуючи певні описи через радикальний «повністю релятивізований історизм» [37].

Повертаючись до вищенаведеного порівняння діяльності успішного митця-космополіта (найдорожча робота Кабакова – картина «Жук» – за даними skatepress.com коштує близько 5,8 млн. доларів) та напівбездомних жителів у країнах «третього світу», цих полярних і однаково висвітлених аномалій конс'юмеризму, можна спробувати зрозуміти через них загальний зміст і етос практик сучасного споживача. Він займає не якусь посередню позицію, а є одночасним втіленням і

художника, який редагує (слово Гройса), впорядковує і концептуалізує простір «товарів», і мешканця нетрів, який так само задовольняється відходами, обгортками, чимось виробленим без його безпосередньої участі, для акту вимушеної креації.

На думку Джеймисона, існує інший різновид конс'юмеризму: «споживання самого процесу споживання» [89; 278]. Прикладом такого досвіду може бути описана Єкатериною Дьоготь подорож радянського митця Олександра Родченка до Парижу в 1925 році. Його враження та роздуми про товари закордонні та радянські дуже показові для розуміння специфічної історії сучасного конс'юмеризму (а не варто забувати, що Родченко був фіксатором і дизайнером естетики монументального революційного повсякдення, учасником ЛЕФ (Лівий фронт мистецтв) [22]). «Привабливі і на перший погляд доступні західні товари викликають у нього водночас жадання і відразу, майже страх» [31] – ці предмети – які, на противагу радянським, не мали ніякої суспільної мети, – були чистим втіленням спокуси, гаугівської «товарної естетики», задля швидкої зміни мод. Річ, для Родченка, мала перебувати поза конс'юмеристською естетикою та етикою: «теплі штани гріють, макарони насичують, zenітні установки стріляють» (продовжу: «парфуми пахнуть» [додаток 13]). Його мрія про некапіталістичний товар у поєднанні із зачаруванням паризькими крамницями (де він купує собі комірці та панчішки для дружини) почасти нагадує мрію Ролана Барта «перенести в соціалістичне суспільство деякі з принад (...) буржуазного побуту», щоб «буржуазною культурою можна було насолоджуватися як екзотикою» [5; 25]. Мабуть,

симптоматично, що ці роздуми було опубліковано в 1975 році ("Roland Barthes par Roland Barthes"), час найнижчої точки спаду лівого руху та обуржуазнення соціал-демократії [60]. На додачу, сама («буржуазна») споживацька культура і може насолоджуватися собою тільки дистанційовано, екзотично, естетизовано – тому Барт потрапляє в цю пастку, як і Родченко, лише в іншу добу та в іншому контексті. Шарль Бодлер, у роздумах про красу речей різних епох («Про героїзм у сучасному житті» (1846 р.)) зазначає, що сучасний йому одяг також «наділений своєю красою і навіть екзотичною привабливістю» [9; 128].

Дьоготь стверджує, що радянський «вітчизняний предмет» був недовговічним явищем (свідчення цьому – вже згадувані роздуми Кабакова про те, як «рекламам нічого не відповідає на полицях магазинів»), і «сп'яніння від товариства на території колишнього соціалізму привело до сп'яніння від товару» [31]. Естетизація споживання – і повсякдення – мала власний сильний механізм на радянських територіях. Дещо суперечливо, але дуже наочно проілюстрував ці зближення конс'юмеризму Рауль Ванейгем (почасти формулюючи чергове тлумачення для бен'ямініських «естетизації політики» та «політизації естетики»): «...homo consomator купує літр віскі й отримує в подарунок брехню, що його супроводжує. З іншого боку, радянська людина купує ідеологію й отримує в подарунок літр водки. Парадоксально, радянські і капіталістичні режими виходять на спільну стежину, спочатку, завдяки своїй

виробничій економіці, потім, завдяки своїй економіці споживання» [19].

Георгій Кнабе в 1989 році написав статтю під назвою «Діалектика повсякденності», у якій в подробицях ілюстрував ці процеси. Зокрема, він ясно помічає те, що предмети буденного вжитку припинили характеризувати соціокультурну належність людини і перетворилися на виразники «тонких відтінків індивідуального культурного самовідчуття та емоційного ставлення до дійсності» – тобто, «повсякденність та її інвентар взяли на себе в другій половині XX століття функцію емоційного суспільного самовираження, яка так довго була монополією ідеології, слова, високого мистецтва» [42; 31]. Для Кнабе, антикознавця і, на той час, уже людини похилого віку, що все свідоме життя провела в Радянському Союзі, усвідомлення очевидних змін у навколишньому просторі мало велику вагу. У 1989 році Ілля Кабаков вже виставляв свої «комунальні» інсталяції та альбоми в США, Британії, Швейцарії, Франції, Ізраїлі – радянську повсякденність «застою» було вже давно знято та «ностальгізовано». Поміркований Кнабе, для якого в статті про повсякденність головними теоретичними засадами були семіотика та діалектика, блискуче підводить підсумки та ставить запитання щодо поточних культурних трансформацій. Для нього принциповим є те, що вперше за свою історію праця в Європі для значних частин населення, особливо молоді, перестала бути неунікною і постійною [42; 41]. Це актуалізує повсякдення як нововідкриту сферу – у другій

половині двадцятого століття «істеблішмент заговорив мовою повсякденності, пронизаної технічними досягненнями, інтернаціоналізованої, розцвіченої знаковими смислами *всього і вся*» [К49] (курсив мій). Ален Бадью не помиляється, говорячи про «естетизацію всього» (як наслідок проекту «лінгвістичного повороту», занесення події до реєстру значення, встановлення її належності до мови) [74; 40]. Повсякденність як конструкт і є тим, що включає у себе «все», де всі сфери стають рівноцінні, зникає ієрархічність описуваного. Врешті-решт, Кнабе говорить, що «життєве середовище поступово стає сферою існування мистецтва». Тут потрібно уточнити, що для автора йдеться швидше про ширше «джерело емоційно-естетичної насолоди»: для пояснення своєї тези він наводить приклад рок-концертів 1960-1970-х років, на яких переживання середовища містить це джерело не меншою мірою, ніж переживання самого твору [42; 33]. Результатом описаних явищ для Кнабе є «семіологічне відчуження» людини та розпад внутрішньої єдності повсякдення – яке можна тлумачити як перетворення повсякденності на конструйований, естетичний проект, «приватизовану повсякденність» [70; 15].

В аналізі міфологій радянського повсякдення Світлана Бойм висловлює думку, що «повсякденність опирається естетизації та аналізу, ідеологічному і політичному контролю» [16; 10]. Можна не погодитися з цією думкою через дві пов'язані між собою обставини. По-перше, повсякденність є чутливою до культурно-

політичних артикуляцій саме через свій завжди незакінчений проект самодетермінування, свою очевидність, яка протидіє осмисленню в межах, по-вітгенштайнівськи кажучи, своєї мови. Що ж здійснює естетика, гуманітарний аналіз, ідеологія та політика, то це вплив передовсім на текстуру мовчазного повсякдення (воно, таким чином, ніколи не опиняється «на одинці з собою», завжди включаючи перелічені вище авторитетні сфери). У згаданому романі Марієнгофа «Циніки» героїня, після революції 1917-го року, говорить: «Я думала, вони в першу чергу поставлять гільйотину на Лобному місці. (...) А наш конвент, чи як він там називається, замість цього забороняє продавати морозиво» [48; 11]. Насилля змін завжди спрямовується на фрагментарне, повсякденне, яке протистоїть трансформаціям лише тією мірою, якою в сучасному суспільстві «людина не піддається ідеологічному примусу, але піддається спокусам» [68; 91]. Ще Анрі Лефевр виводив лаконічний, але точний і місткий принцип повсякденності, сутність якої «полягає у повторенні і завжди маскується бажаннями і страхом» [45; 36]. Бажання і страх є складовими самої спокуси, як це було продемонстровано вище на прикладі Родченка в Парижі. З цього випливає, як, по-друге, для Жижека ідеологія у своєму базовому вимірі є фантазматичною конструкцією, що слугує для підтримки самої «дійсності» [89; 296]. Для Хюбнера, ідеологія є частиною етичного насичення дійсності [68; 14] – але тут виникає потреба уточнення: що це може означати для повсякденності, базованої на

«ідеології конс'юмеризму», яка, безперечно, в сучасності є дечим іншим, ніж «буржуазна ідеологія», якої так остерігалися наближені до марксистських тлумачень інтелектуали (той самий Ролан Барт або Жан Бодріяр). Споживання як діяльність, «витрата» базується на «нескінченному» (Гройс) чи «позачасовому» (Жижек) тілі бажання – яке є таким якраз тому, що є завжди виконуваним у просторі товарів, унеможливлюючи символічну фікцію і відроджуючись весь час заново.

Ennui

Коли Хюбнер з обережністю говорить про втрату сенсів, нудьгу, ennui як тягар споживацької культури, він поширює її тільки на «західний» простір, традиційно вважаючи таке явище прерогативою перенасиченої аристократії на кшталт дез Ессента, якого долала «нестерпна нудьга» [30]. Насправді ж сучасна рутинна споживання нероздільно пов'язана також із непривілейованими сферами: з рутиною комуналки, виведеної Кабаковим, або з «нудьгою індустріального виробництва», жест естетизації якої належав Енді Ворхолу. Варто зазначити, що Ворхол, як і Кабаков, мав власний досвід небуржуазного проживання – він виріс у родині першого покоління емігрантів в індустріальному місті Піттсбург, де його батько працював на вугільно-видобувній шахті [91]. Не буде перебільшенням сказати, що індустріалізація (і – споживання, у різних його масштабах) є загальним місцем різних культурних локусів у світі, разом із відповідною урбанізацією. У фотопроєкті про бідні країни Йонаса Бендіксена зазначено, що у 2008 році вперше в історії людства міське населення перевищує сільське, а одна третя населення міст (більше мільярда жителів) мешкає у нетрях [105]. Конс'юмеризм – це і джерело, і наслідок такої ситуації. Нудьга виробництва-споживання – примарний симптом описаного Зонтаґ розмноження «великих безособових міст і домінування анонімного стилю

міського життя» [40; 307]. «Інше» місто нетрів – так само анонімний та аутичний простір, який для жителів відчувається тимчасовим і небезпечним. Сучасне *ennui*, артикульоване митцями, містить набагато більше за аристократизовану пустопорожність повсякденності середньокласового американського споживача, до якої зводять естетизований конс'юмеризм і його нудьгу ті інтелектуали, що в пошуках утраченого етосу демонізують Захід та віктимізують «країни третього світу».

Виводячи такий ракурс повсякденності, можна застосувати слова Ванейгема, для якого вона була «полем страждання, нудьги та примусу» [19]. Стражданням від нудьги та, як формулює це Жижек, супер-егового примусу «насолоджуватися» [36; 19]. Так само, Анрі Лефевр наголошує, що мотиваційним елементом конс'юмеризму є інтерналізований терор [87]. Цей повсякденний терор лежить не (тільки) в рекламних примусах, але в етичних телеологічних шуканнях естетичної людини, які, в кінцевому рахунку, зводять до боротьби з *ennui*, як доводить Хюбнер – «естетичне компенсує нестачу етосу» [68; 94]. Для нього це означає, що «лише оскільки людині доводиться діяти заради свого Я, тобто заради естетичного (...), остільки вона здатна рухатися до Іншого, вона може і хоче кінець кінцем бути етичною» [68; 105]. На прикладі Вірджинії Вулф Гарольд Блум чудово продемонстрував дію цього механізму. На його думку, проект її «фемінізму» «настільки переконливий і непохитний саме тому, що є не стільки ідеєю або системою ідей, скільки велетенським масивом сприйнятів

і відчуттів» [8; 502], тобто базується насамперед на «естетизмі», який Вулф поділяла зі своїм «замовчуваним попередником» Вальтером Гораціо Патером (відомим своїми творами «Естетична поезія» та «Есей про стиль»). Будучи, за визначеннями Блума, «апокаліптичним естетом» та «матеріалістичною епікурейкою», Вірджинія Вулф обхідним шляхом утілила актуальну для своєї доби та центральну марксистсько-феміністичну тезу про те, що «чоловіки експлуатують жінок економічно і соціально, щоби підтримувати свою завищену самооцінку» [8; 503]. Блум, слідом за Роланом Бартом, бачить в аргументаціях Вулф (у її есеї «Власна кімната») також і романтичну контртезу до наведеної ідеї – але це тільки підтверджує описану логіку естетико-етичного проекту: Вулф «не має на меті щось довести; насправді – це фіксація того, як розум намагається досягти згоди зі світом, в якому існує» [8; 503]. Провадячи існування такого зв'язку, Бенно Хюбнер пише, що «зміна світу здійснюється заради певної психічної зміни, так само, як і збереження світу здійснюється заради збереження психічного стану» [68; 117].

Таким чином, естетична повсякденна нудьга суспільства споживання може бути також деяким афірмативним явищем. Жан-Луї Деотт надає сучасності ще одне номінацію: «доба зникнення», у якій на карту поставлено здатність відчувати [32]. Зникнення без вісті є страхом і мрією суспільства, описаного Деоттом: «пропавши без вісті не може бути жертвою, оскільки кожен переможець таємно плекає бажання зникнути» [32] –

до цього можна додати особливу панічність зникання в добу масових комунікацій та реєстрацій. Андрій Ашкерів описує, як тероризм перетворив повсякденність на свого двійника, у результаті чого «зло не є чимось трансцендентним стосовно повсякдення» [3]. Буденне життя, у такому випадку, стає сферою водночас анонімності, але також і об'єктом повсякчасної демонстрації, власного уречевлення і затвердження для протиставлення зниканню і терористичним перспективам. Для Деотта «суспільство зникнення» є носієм своєрідного режиму естетики, коли це спільнота «і зацікавлена, і незацікавлена» – сучасним героєм *par excellence* він називає Едипа: оскільки той «знає те, що знати не хоче, і не хоче знати те, що знає, він на ділі примирює протиріччя – потрібного і непотрібного, зримого та умоглядного, мистецтва і не-мистецтва» [32]. Останнє співставлення наочно виводиться до «мистецтва і буденного» – їхнього злиття у спробі фіксації здатності відчувати. Філолог Ілля Калінін описує «ефект загострення відчуттів» як характерний для «*Sein-zum-Tode*», буття-до-смерті, наводячи, як приклад, спогади Лідії Гінзбург про жахливі часи блокади Ленінграда: «Блокадна кулінарія – подібно до мистецтва – передавала речам відчуття. Передовсім кожний продукт переставав бути самим собою. Люди робили з хліба кашу і з каші хліб; з зелені робили оладки, з оселедця – котлети» [41]. Сучасне повсякдення – в якому мас-медіа щодня транслюють терор і смерть, «зникнення», як дещо віддалене та водночас неunikне, як описане Деоттом

«едипальне» знання-травму, - перетворюється на екстремальне повсякдення. А воно, як пише Калінін на основі мемуарів Гінзбург, стає наскрізь художньою реальністю [41].

Іншим боком «едипального знання» є вже описане небажання мати це знання. Сучасні культурні цінності впливають із повсякчасного заперечення смерті, пошуку трансрелігійних і транснаукових способів забезпечення безсмертя, як це демонструє в романі «Можливість острова» Мішель Уельбек [63]. У Санкт-Петербурзі в 2007 році пройшла конференція під назвою «Інтелектуальна свобода і нудьга повсякденності», що свідчить про повернення та актуалізацію цієї теми як питання гуманітарії. Одне з тлумачень нудьги у її зв'язку з очікуваннями смерті є «ілюзія неможливості випадкового, ілюзія того, що все передбачено» - завдяки медицині, «безпечній» техніці, страхуванню [64]. Золотухіна-Аболіна визначає, що нудьгу у посттрадиційному суспільстві було зроблено набутком мас через розмаїття товарів і кризу бажання - це нагадує пояснення Жижека про надблизькість об'єкта-причини бажання до реальності, що викликає психотичний *passage à l'acte*, насильство [36; 71]. Уельбек також артикулює цю залежність: «Відмовляючись робити дещо тільки тому, що ви це вже робили, що цей досвід уже набуто, ви позбавляєте себе й інших всякого сенсу життя, всякого майбутнього і занурюєтеся в обтяжливу нудьгу, яка згодом перетворюється на жорстокий смуток, змішаний із безсилою розлюченістю та ненавистю до тих, хто ще

живий» [63; 67]. Цей відступ від основної лінії теми потрібний для того, щоб показати далі, як естетичне, що засноване на доланні нудьги, ennui, «компенсує негатию сенсу» [68; 72], стає зачатком етичного – чи психічного – узгодження. Конс'юмеризм у сучасній культурі виявляється джерелом нудьги як дещо зовнішнє, нав'язане самим собі, але способом її трансформації у вигляді естетизованого інтерналізованого споживання. З цим, хоча песимістично, та погоджується навіть Жан Бодріяр, для якого побутова міфологія є способом додання страху часу та смерті: «завдяки речам ми вже зараз, у своєму повсякденному житті пророблюємо цю роботу скорботи за самими собою, і це дозволяє нам жити – хоч і регресивно, але все таки жити» [13;82].

Естетизація повсякденності – у її зв'язку з нудьгою та споживанням-виробництвом, є проектом не трансгресії нудьги, але її матеріалізації, нового структурування дійсності «символічними фікціями», яке, для Славоя Жижека, є втраченим [36; 72]. Хюбнер називає це «способом проганяти нудьгу, описуючи її» [68; 76] – те, чим буцімто він займається, пишучи свою працю. Подібним чином Ролан Барт, після опису свого розпорядку дня він іронічно та самокритично дописує сам до себе: «ви фантазматичною будуете з себе письменника і навіть гірше за те: ви взагалі будуете себе» [5; 49]. Іншими словами, нудне, повсякденне стає основою повернення суб'єктивності через відмову від неї. Тут є зрозумілим деяке знічене відсторонення і самокоментування Барта, який сам проголошував «смерть автора». Сучасна

споживацька культура, на думку Бориса Гройса, робить імідж перформативним – через посередництво дигіталізації, простір сучасних медіа, який надає кожному певне місце для самоопису [26]. У ширшому сенсі, простором для самоопису стає повсякдення. Чеський філософ Ян Паточка писав, приблизно в одні роки з Бартом, про те, що людина «має своє життя здійснювати, переживати», «впоратися з ним» – навіть самовідчуження «має їй належати» [51; 307-308]. Для споживача у 21-му столітті, очевидно, важливо «впоратися» з наслідками експансії ринку та естетизованих товарів, щоб конструювання та споживання культури не було практикою самодеструкції. Подібно, в сучасних соціологічних дослідженнях ідеться про персональну відповідальність встановлення межі та форми споживання-продукування [75]. Для Яна Паточки «споживацька пропозиція і занепад утопії», як і знесилюча праця є формами «нудоти» і «брутальної оргіастичності» [51; 326]. У ситуації сучасного споживацтва, втім, естетика перестала бути оргіастичним, вона радше перетворилася на новий різновид упорядкування простору повсякдення за допомогою речей і форми. Коли Ворхол знімає чотиригодинний фільм «Chelsea Girls» (1966 р.), у якому задокументовано рутину, депресію, наркотичні розваги та творчість нью-йоркської богеми в одному готелі, він певним чином перетворює небезпечну *ennui* на мистецький об'єкт, чи, точніше, на мистецьку подію. Придбання DVD-диску і перегляд «Chelsea Girls» у рамках боротьби з

особистою еппої певним чином замикатиме коло для
уявного сучасного споживача, який сам знімає домашні
відео – у своєму «естетичному проекті».

Висновки

«знаєте, після вистрілу мені
навіть спало на думку, що заради
одних уже п'яних вишень, варто,
мабуть, жити на світі»
А. Марієнгоф «Циніки»

У гуманітарній сфері давно стало очевидно, що повсякденність не є чимось само собою зрозумілим та універсальним. І, понад те, буденне життя є точкою відліку для характеристики конкретного соціокультурного середовища чи політико-економічної ситуації – в широкому сенсі гасла «особисте – це політичне», яке можна перефразувати на «буденне – це характерологічне». Як пише Світлана Бойм, «повсякденність – це добре забута теперішність» [16; 10], вона є водночас тим, що лишається в тіні, коли йдеться про актуальні проблеми, і тим, що якнайкраще може їх висвітлити. З іншого боку, це не зовсім так.

Повсякденність, на думку сучасних урбаністів, стає значним елементом публічної сфери чи «суспільного міського життя» – ознаками цього є збільшення роботи на дому, купівель через телебачення та інтернет, зростає виставлення напоказ домашнього життя в різноманітних ток-шоу і зйомках постійно присутньою камерою [2]. Буденне, те, що було німим і прихованим, демонструється в нових якостях та набуває додаткових функцій культурної комунікації. Передовсім, це відбувається тому, що повсякденність насичується предметами

споживання і визначається їхньою специфікою, широким рангом пропонованих «смаків» і «стилів життя», цінностей більшою мірою «самореалізації», «самодизайну», пропонованих знаково навантаженими товарами. Варто помітити, що у великій кількості випадків тут ідеться не про розрізнення рівнів достатку, а про варіації смакових спільнот. Конс'юмеристське суспільство є естетично організованим, у ньому дійсність не є наперзаданою, вона підтверджується і конструється актами медійно опосередкованого сприйняття її [4]. Борис Гройс для означення такої ситуації говорить про комерціалізацію смаку в семіотизованій економіці [29].

Утім, ці детермінації є досить тавтологічними і викликають питання щодо мистецьких та політичних контекстів естетизації повсякденності. Помітно, що протягом двадцятого століття це явище продуктивно осмислювалося, з одного боку, утопічними проектами лівого авангарду, а, з іншого, не менш продуктивно втілювалося в життя тоталітарними режимами. Для таких інтелектуалів, як Жак Рансьєр, естетика (у цьому її доля схожа на долю «повсякденності» – що також зближує їх у сучасній конфігурації) лишилася зоною небезпеки. Це виявляється в тому, що «мистецтво досі включене до метаполітичного сценарію» [55; 133], тобто, воно пов'язане з якоюсь загальною «моральною стратегією», з «підкоренням закону Іншого» [55; 134]. У цьому Рансьєр бачить дві, однаково для нього поразницькі, стратегії: «підкорення закону Іншого, що вершить над нами насилля,

або призволення закону себе, який веде нас до рабства ринкової культури» [55; 134]. А далі, на його думку, обидва ці закони здійснюють утиснення естетики та політики на користь етики, яка, для Рансьєра, є лише встановленням усіх форм дискурсу та практики під одним нерозбірливим кутом зору [55; 135]. Не дивлячись на позірну зловісність таких перспектив, ці процеси мають місце в сучасності, і мають свої, також і конструктивні виміри. Індивід завжди є у структуротворчому рабстві Іншого та культури, «ринкова» вона чи ні – і йому завжди йдеться про «закон себе», навіть якщо той є ідеологічно включеним до «закону Іншого». Вже стало загальним місцем із текстів Славоя Жижека те, що немає способів просто відійти вбік від ідеології, оскільки саме через «приватне відведення душі в цинізм, одержимість приватними втіхами (...) діє тоталітарна ідеологія в «неідеологічному» повсякденному житті» [36; 59]. Коли споживацька культура з точністю до навпаки робить «утіхи» центральними цінностями, її зворотом стає рансьєрівська «універсальна нерозбірлива етика», яка є джерелом страху, насилля, нудьги, симптоматичних для сучасного суспільства та його «терористичної» повсякденності, якою вона стає.

Для Бенно Хюбнера вихід полягав у заміні такої репресивної та деструктивної етики на етику «естетичну», базовану на збереженні індивідуальної спроможності відчувати, на «історіях, що беруть початок там, де життя проходить дарма» [68; 149]. Те саме є актуальним для Деотта, коли він говорить про спільноту

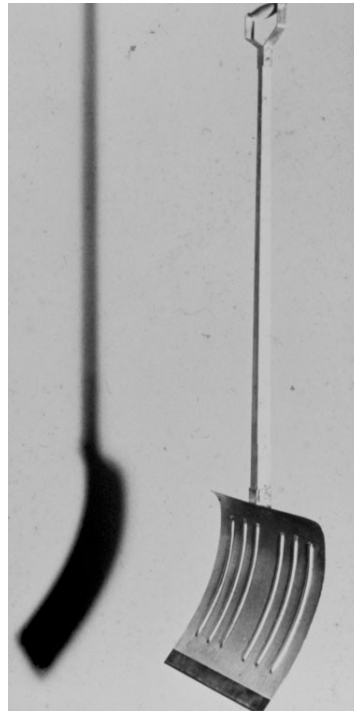
«здатних відчувати» в добу «зникання» [32]. У цьому сенсі конс'юмеристська естетизація може набувати нових вимірів, інтуїтивно прописаних авангардистами, що не означає їхньої остаточної дискредитації як невтільюваних чи невідносних до дійсної соціокультурної ситуації. Приміром, Ванейгем говорить про пустоту повсякденного життя, що виражається способом видовища, і естетика цієї пустоти – найкраще, що може бути «у фактах споживання» [19]. Для нього естетика є способом керування цієї пустотою, що, знову ж таки, нагадує продуктивність початків Хюбнерових «порожніх історій» та притягального «зникнення» Деотта, а також широту культурно-емансипативного проекту Вірджинії Вулф, народженого з «естетичного нігілізму». Проблеми та насилля конс'юмеристської ідеології, як і кожна культурна система, містить виходи до плідного використання надаваних нею перспектив.

Додатки

1.



Marcel Duchamp
Wheel, 1913



Marcel Duchamp
In Advance of
a Broken Arm, 1915

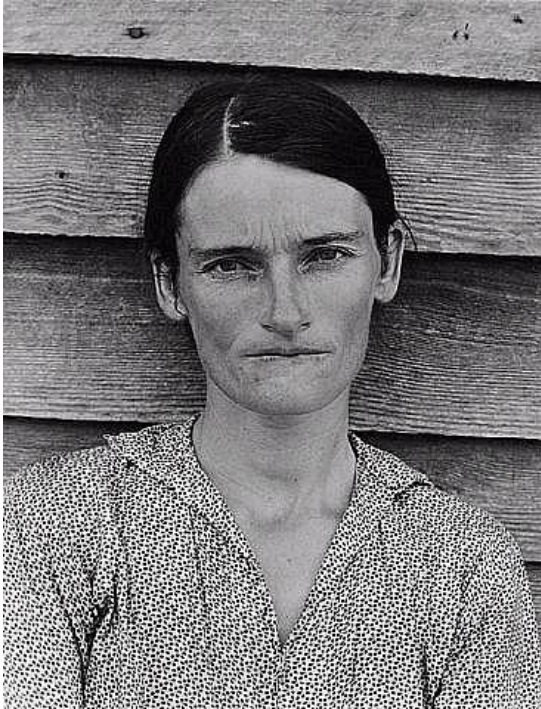


Andy Warhol
You're In (Silver
Coke Bottle), 1964



Tom Wesselmann
Still Life #28, 1963
(в роботу включено робочий телевізор)

2. Walker Evans [102]



Allie Burroughs Tenant
Farmer's Wife, Hale County,
Alabama, 1936



Burroughs kitchen, Hale County,
Alabama, 1936

3. Борис Михайлов



З серії «Соляні озера», 1986



З серії «Сюзі та інші», 1960-ті – кінець 1970-х



4. [101]



Robert Bechtle "Cookie Jar",
1964, 44.5X52",
олія, полотно



Richard Estes "560", 1972
17X25", гуаш і олівець, дошка

5.

Gerhard Richter [100]



Sammler Mit Hund
1966, 90X90 см, олія, полотно



Betty
1988, 102X72 см, олія, полотно

6. Luc Tuymans



"Iphone", 2008,
114X86.5 см, олія, полотно



"The Secretary of State", 2005,
45X61 см, олія, полотно

7. Andy Warhol



100 Cans, 1962, 72X52", олія, полотно ----->

Roberto Bernardi



work in progress
олія, полотно



"Obsession", 2007, олія, полотно



©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts
THE CAMPBELL SOUP COMPANY. ALL RIGHTS RESERVED

8.

<http://www.bondno9.com/shop/eau-de-parfum/downtown/view/andy-warhol-silver-factory>

9. Fabio Novembre [103]



VOID System 2008



Marcel Duchamp «Fountain», 1917.



10. Ліванський журнал «Femme» [99]



див. також:

<http://www.show-ad.com/> - йорданський журнал, присвячений шопінгу та рекламі

<http://www.skin-online.com/currentissue/> - йорданський модний журнал

11. Jonas Bendiksen "The place we live" [105]



Gregory Crewdson "Untitled (Beneath the Roses)", 2004, цифровий друк [106]



12. Ілля Кабаков, «Туалет»



13. Побединский, А.Н. [104]



«Сирень. Одеколон и духи сильного запаха», Наркомпищепром СССР. Главпарфюмер. ТЖ., Ленінград, 1937, 60X41 см, кольорова літографія.

Список використаної літератури:

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
2. Амин, Эш. Трифт, Найгель. «Внятность повседневного города»// Логос №3(34) 2002
3. Ашкеров, Андрей «Терроризм повседневности»
http://zhurnal.lib.ru/a/ashkerow_a/frt6.shtml
4. Барабанов, Евгений «Ресурс этического: между эстетизацией и утопией»// ХЖ №27 2005
5. Барт, Ролан. «Ролан Барт о Ролане Барте»/ Сост., пер. с франц. и послесл. С. Зенкина. – М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002.
6. Бегбедер, Фредерик. 99 франков. – Москва: «Иностранка», 2002.
7. Беньямін, Вальтер. Вибране. – Львів: Літопис, 2002.
ФРГ глазами западногерманских социологов: Техника – Интеллектуалы – Культура. – М.: Наука, 1989.
8. Блум, Гарольд. Західний канон. Книги на тлі епох. – Київ: «Факт», 2007.
9. Бодлер, Шарль. Об искусстве. – М.: «Искусство», 1986.
10. Бодрийяр, Жан. К критике политической экономии знака. – Москва: Академический проект, 2007.
11. Бодрийяр, Жан. Общество потребления. Москва: Республика, Культурная Революция, 2006..
12. Бодрийяр Жан. Прозрачность Зла. – М., 2000.
13. Бодрийяр, Жан. Система вещей. – М., 2001:
<http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets.htm>
14. Бодрийяр Жан. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. – 2000. – №9.

- 15.Бойм, Светлана. «Конец ностальгии?»//НЛО, №39. – 1999.
- 16.Бойм Светлана. Общие места: Мифология повседневной жизни. – М., 2002.
- 17.Вайнгард, Майкл; Болдырев, И. Коллеж социологии и Институт социальных исследований: Беньямин и Батай// «НЛО» №38. – 2004.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/vai2.html>
- 18.Вальденфельс, Бернхард. «Повседневность как плавающий тигль рациональности»// СОЦИО-ЛОГОС. Выпуск 1, Общество и сферы смысла. – Москва: Прогресс, 1991, СС. 17 – 23.
- 19.Ванейгем, Рауль. Трактат об умении жить для молодых поколений (Революция повседневной жизни). – <http://www.avtonom.org/lib/theory/vaneigem/traktat/traktat.html>
- 20.Вахштайн, Виктор. «Практика» vs. «фрейм»: альтернативные проекты исследования повседневного мира»// Социологическое обозрение Том 7. № 1. 2008.
- 21.Вельш, Вольфганг. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия.// <http://www.ido.rudn.ru/ffec/philos/chrest%5Cvel.html>
- 22.Волков-Ланнит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. – Москва, 1968.
- 23.Гавришина О. “Теперь восхвалим славных мужей...”: понятие о “повседневности” в фотографии Уокера Эванса // НЗ. – 2007. – №4 (54).
- 24.Гегель, Г. В. Ф. «Лекции по эстетике»: В 2 т. – Санкт-Петербург: «Наука», 2007.
- 25.Гройс, Борис. «Арт-аскет»// «Максимка», №5. – <http://www.guelman.ru/maksimka/n5/artasket.htm>

- 26.Гройс, Борис. «Искусство в 21-ом веке. От объекта к событию». – аудиозапис лекцій.
- 27.Гройс, Борис. «Искусство как авангард экономики»// «Максимка», №4. –
<http://www.guelman.ru/maksimka/n4/kunst.htm>
- 28.Гройс, Борис. Искусство утопии. – Москва: Художественный журнал, 1993.
- 29.Гройс, Борис. «Между белым кубом и черным квадратом»//
<http://www.novayagazeta.ru/data/2003/36/29.html>
- 30.Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Д. Наоборот. Три символистских романа. М., Республика, 1995.
- 31.Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. – 2000. – № 5-6.
- 32.Деотт, Жан-Луи «Элементы эстетики исчезновения»//Мир в войне. Победители/ побежденные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов. М.: Прагматика культуры, 2003. – с. 118-142
- 33.Дерріда, Жак. Дарувати час. – Львів: Літопис, 2008.
- 34.Джеймисон, Фредрик «Постмодернизм и общество потребления»
http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm
- 35.Жижек, Славой «Кока-кола как объект а»// «Художественный журнал» № 47. –
<http://xz.gif.ru/numbers/47/koika-kola/>
- 36.Жижек, Славой. Метастази насолоди. – Київ: «Альтернативи», 2000.
- 37.Жижек, Славой. «Надо быть пессимистом в ожидании чуда» (интервью Людмилы Воропай).// «Художественный журнал» №67-68. –
<http://xz.gif.ru/numbers/67-68/zizek-interview/>
- 38.Зиммель Георг. «О сущности культуры». – «Избранное.

Философия культуры. М., 1995. Т. 1. С. 475-481.

- 39.Зенкин, С. Н. «Конструирование пустоты: миф об Ацефале»// Предельный Батай: Сб. статей / Отв. ред. Д.Ю.Дорофеев. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006, с. 118-131
- 40.Зонтаг, С'юзан. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів: Кальварія, 2006.
- 41.Калинин. Илья. «Повседневность, "которая всегда с тобой"»// [«Неприкосновенный запас» 2007, №4 \(54\)](#)
- 42.Кнабе, Г. «Диалектика повседневности»// Вопросы философии №5, – 1989.
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Knabe_DialPovs.php
- 43.Лейрис, Мишель. Сакральное в повседневной жизни// Коллеж социологии. – СПб., 2004.
- 44.Лелеко, В.Д. «Эстетизация повседневной жизни постмодерна и эстетика повседневности». – Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия "Symposium", выпуск 16. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.34-36
- 45.Лефевр, Анри «Повседневное и повседневность»//Социологическое обозрение Том 6. № 3. 2007
- 46.Лиотар, Ж.- Ф. «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?»// Ad Marginem ' 93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. – М.: "Ad Marginem" , 1994, СС. 307 – 323
- 47.Лифшиц, Мих. «Феноменология консервной банки»// "Кризис безобразия". – Москва "Искусство" 1968, с. 152 – 186.
- 48.Мариенгоф, Анатолий. Циники. Бритый человек: Романы. – СПб., 2007

- 49.Осмоловский, Анатолий «Этический код автономии»//
Художественный журнал №58/59
<http://xz.gif.ru/numbers/58-59/kod-avtonomii>
- 50.Паперный В. «Разрушение – созидание»// Культура Два.
– Москва: Новое Литературное Обозрение, 1996.
- 51.Паточка, Ян. «Єретичні есе про філософію історії». –
Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
- 52.Петровская, Елена. Антифотография. – М.: «Три
КВАДРАТА», 2003.
- 53.Приепа, Андрей. Производство теории потребления.
http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/09.htm
- 54.Рансьер, Жак «Антиэстетичний ресантимент»
<http://www.ji.lviv.ua/n38texts/ranciere.htm>
- 55.Рансьер, Жак. Разделяя чувственное. – СПб.:
Издательство Европейского университета в Санкт-
Петербурге, 2007.
- 56.Рифф, Давид. «Борис Михайлов, или Судьба свободного
времени». –
[http://www.openspace.ru/art/events/details/2478/page3/
/](http://www.openspace.ru/art/events/details/2478/page3/)
- 57.Руднев, В.П., Энциклопедический словарь культуры XX
века. – М.: «Аграф», 2001.
- 58.Самарская, Е. А. «Жан Бодрийяр и его вселенная
знаков»// Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его
мифы и структуры. – М.: Культурная революция;
Республика, 2006, с. 251-264.
- 59.Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг
культуры. – М., 2005.
- 60.Софронов-Антони, Владислав. «Очерк истории русского
философского постмодернизма»// «Логос» №2, – 2003.
- 61.Тарасов, Александр «Рауль Ванейгем. Революция

- повседневной жизни». - «Критическая Масса», №4. - 2006. <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/ta22.html>
62. Уорхол, Энди. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). - Москва: Д.Аронов, 2002.
63. Уэльбек, Мишель. Возможность острова. - Москва: Иностранка 2006.
64. «Философская антропология: проблемы и перспективы. Интеллектуальная свобода и скука повседневности», материалы конференції. - <http://philosophy.pu.ru/docs/kafedra/anthrop/boredom2007.htm>
65. ФРГ глазами западногерманских социологов: Техника - Интеллектуалы - Культура. - М.: Наука, 1989.
66. Хабермас, Юрген. Зиммель как диагност времени // Зиммель Г. Избранное. В 2 т. Т. 2: Созерцание жизни / Г. Зиммель. - М.: Юрист, 1996. - С. 539 - 549. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000381/index.shtml>
67. Хабермас, Юрген. Модерн - незавершенный проект http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Наb_Modern.php
68. Хюбнер, Бенно. Произвольный этос и принудительность эстетики. - Мн.: Пропилеи, 2000.
69. Шенье-Жандрон, Жаклин. Сюрреализм. Пер. с франц. С. Дубина. - М.: НЛО, 2002, с. 10-24.
70. Шихардин, Н.В. «Концепция повседневности в неомарксизме А. Лефевра»// Вестник ВолГУ. Серия 7. 2008. №1 (7)
71. Эко, Умберто. Заметки на полях "Имени розы". - М.: Симпозиум, 2005.
72. Ästhetik und Alltagserfahrung. VII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik 29. September – 2. Oktober 2008 Friedrich-Schiller Universität Jena

Ernst-Abbe-Platz.

http://www.dgae.de/downloads/dgae_programm.pdf

73. Badiou, Alain. Handbook of inaesthetics. - Stanford University Press, 2005
74. Badiou, Alain. «The Event in Deleuze»// Parrhesia #2, 2007.
75. Binkley, Sam «The Perilous Freedoms of Consumption: Toward a Theory of the Conduct of Consumer Conduct»// Journal for Cultural Research, Vol. 10, #4 (October 2006)
76. Boothroyd, Dave «Deconstruction and Everyday Life, Or How Deconstruction Helped Me Quit Smoking»// «Culture Machine», Vol 6 (2004). - <http://culturemachine.net/index.php/cm/article/view/13/12>
77. Buck-Morss, Susan «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered»// *October*, Vol. 62. (Autumn, 1992), pp. 3-41. - Cambridge, Massachusetts, USA.: The «MIT Press», 1992. <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199223%2962%3C3%3AAAWBA%3E2.0.CO%3B2-8>
78. Cauchi, Mark «Infinite spaces: Walter Benjamin and the spurious creations of capitalism»// *Angelaki. journal of the theoretical humanities* volume 8 number 3. - Routledge, December 2003.
79. Certeau de, M. The Practice of everyday life. - Berkley: University of California Press.
80. Gardiner, Michael. Critiques of everyday life. - London: Routledge, 2000.
81. Haerdter, Michael «Life and Art: an antithesis moving toward unity?»// *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 7, 2003. - www2.eur.nl/fw/hyper/IIA/Yearbook/iaa7/Michael_haerdter.pdf

- 82.Hall, Stewart. «Introduction to the English Translation of Wolfgang Fritz Haug's *Critique of Commodity Aesthetics* (1986)»
<http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/haughall.pdf>
- 83.Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory*. - London: Routledge, 2002.
- 84.Home, Stewart. *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class War*. - 1st edition - Aporia Press and Unpopular Books, London 1988. 2nd UK edition - AK Press, 1991.
- 85.Irvin, Sherry. «The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience»// «The British journal of Aesthetics», volume 48 number 1. - Published for the British Society of Aesthetics by Oxford University Press, January 2008
- 86.Lefebvre, Henri. *Critique of everyday life*. - Verso, 1991.
- 87.Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. - Continuum International Publishing Group, 2002.
- 88.LoPresti, Eric. "Photo-based painting"//Zing Magazine. - 2006.//
www.ericlopresti.com/writings/photo-based-painting-2006.doc
- 89.Mapping Ideology, edited by S. Žižek. - London New York: Verso, 1994.
- 90.Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. - Beacon Press: Boston, 1978.
- 91.Moffat, Charles. "Andy Warhol. The Prince of Pop-Art". -
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/popart/Andy-Warhol.html>

- 92.O'Sullivan, Simon «The aesthetics of affect: thinking art beyond representation»// Angelaki. Journal of the theoretical humanities, Volume 6, # 3. - Routledge, December 2001.
- 93.Paetzold, Heinz. «Aesthetics And/As Philosophy of Culture». // International Yearbook of Aesthetics, Vol.3. - 1999.
<http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/Yearbook/iaa3/aestheticsand.htm>
- 94.Perloff, Marjorie. Dada without Duchamp/Duchamp without Dada: Avant-Garde Tradition and the Individual Talent.//
<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/dada.html>
- 95.Rancière, Jacques. Politics and Aesthetics an interview //Angelaki. journal of the theoretical humanities. volume 8 number 2 august 2003.
- 96.Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence"//Styles of Radical Will. - New York: Picador USA; 2002.
- 97.Welsch, Wolfgang; Translated by Andrew Inkpin. Undoing aesthetics. - SAGE , 1997.
- 98.<http://pinchukartcentre.org/ua/news/9184>

Додатки

- 99.<http://www.femmemag.com.lb>
- 100.<http://www.gerhard-richter.com>
- 101.<http://www.meisलगallery.com>
- 102.http://www.masters-of-fine-art-photography.com/02/artphotogallery/photographers/walker_evans_01.html
- 103.<http://www.novembre.it/#>
- 104.<http://www.russianposter.ru/archive.php?>

sid=z1RZz5pnBOyqbO&rid=31020350400004

105.<http://www.theplaceswelive.com/>

106.<http://www.whitecube.com/artists/crewdson/>