

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЇВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

**Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕЖИВАННЯ ПОВСЯКДЕННЯ В  
АВТОБІОГРАФІЧНИХ РОМАНАХ Е. ГЕМІНГВЕЯ, С. ПЛАТ, Л. КОЕНА»**

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності: *035.01 Філологія  
(українська мова та література)*;  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Куліш Юлія Юріївна**

Керівник: Семків Р. А.,  
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент: Огаркова Т. А., PhD

Магістерська робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**Київ – 2020**

## Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Динаміка категорій естетичного. Історичний контекст .....	9
1.1. Античний та середньовічний виміри естетики.....	10
1.2. Посткартезіанське розуміння естетичного. ....	11
1.3. Німецький ідеалізм та вихідні матриці розуміння естетичного.....	14
1.4. Модерні переорієнтації тлумачення категорії естетичного. ....	16
Розділ 2. Естетика повсякдення. Концептуальний погляд .....	23
2.1. Естетика.....	23
2.2. Естетичне .....	26
2.3. Повсякдення.....	27
2.4. Об'єкт повсякдення.....	29
2.5. Суб'єкт переживання .....	32
2.6. Ситуація естетичного переживання .....	34
2.6.1. Час і простір.....	34
2.6.2. Тілесність .....	35
2.6.3. Культура .....	36
2.7. Естетичне переживання повсякдення .....	37
Розділ 3. Естетичне переживання в автобіографічному романі.....	42
3.1. Автобіографічний роман як об'єкт дослідження.....	42
3.2. Воєнне повсякдення у романі «Прощавай, зброє!» Е. Гемінгвея .....	43
3.3. Медична матриця естетичного переживання повсякдення в романі С. Плат «Під скляним ковпаком». ....	48
3.4. Естетичне переживання урбаністичного повсякдення в романі Л. Коена «Улюблена гра».....	53
Висновки .....	60
Список використаної літератури .....	64
Додатки.....	69
Термінологічний словник.....	69

## Вступ

Розвідки у сфері естетики здебільшого мали на меті визначити природу естетичного, пролити світло на причини естетичного ставлення, виокремити риси Прекрасного, і, відповідно, зробити висновки щодо природи людини. Західна естетика, що зосереджується на красних мистецтвах і є за суттю філософією мистецтва, досліджує вже сформовані мистецькі об'єкти, наголошуючи на рецептивному аспекті. Утім, із невпинною плінністю рис Прекрасного, котрі залежать від панівного світлостосунку, змінного й давно несталого через ідеологічний плюралізм нашої епохи, акцент у дослідженнях варто перенести з Прекрасного на власне «переживання», на той ефект, котрий ми дістаємо від певних явищ, на ці явища як джерела переживання, на автора-креатора і головне — на умови постання такого естетичного переживання. Повсякденний світ традиційно протиставляють світу мистецтва як тло для «виймання» нами або ж самостійного «об'явлення» об'єкта і подальшого естетичного переживання. Повсякденність проочують і рідко розглядають у естетичних і тим більше літературознавчих дослідженнях; проте саме повсякденність є невід'ємною умовою постання естетичного переживання.

Це дослідження, що перебуває у галузі естетики повсякдення, має за *предмет* явище естетичного переживання. Такий предмет розвідки є амбівалентною величиною, адже, вочевидь, стосується як приватної сфери, так і публічного поля. Звертаючись до другої частини, тобто «переживання», або, традиційніше, «досвіду» як сукупності чуттєвих сприйнять, зрозуміло: вказані поняття реферують до персонального, осібного, того, що людина переживає у розрізі індивідуального буття; водночас «досвід», «переживання» є тим, що групує, класифікує, визначає людей дотичними до певних груп, тобто об'єднує за певним принципом. Проте естетичне переживання нині дедалі ширше виявляє цей другий, політично-ідеологічний семантичний бік. Джерелом естетичного переживання передовсім вважається мистецький твір, котрий, станом на зараз, визначається чи-то інституційно, тобто у рамках мистецької традиції і наявності обов'язкових структурних елементів, чи-то в індивідуально-авторському плані,

постаючи об'єктно щодо творця і знаходячи чи не знаходячи подальшу рецепцію відносно категорії смаку. Відчуженість, що з'являється від взаємодії із мистецьким об'єктом, постає із вже обов'язкового передсудження щодо його природи, мети і настанови. Промаркований нашим сприйняттям характеристикою «мистецький», об'єкт вимагає певної налаштованості на сприймання, особливого стану взаємодії, за яким традиційно має слідувати винесення суб'єктивного судження щодо якості мистецького твору, його приналежності до мистецтва, його «естетичності». Згадані висновки здебільшого постають із наявності чи відсутності естетичного переживання. Такий простий механізм набуття естетичного враження має очевидні недоліки: по-перше, естетичне зводиться до мистецького, по-друге, естетичне перестає бути естетичним, по-третє, мистецьке перестає бути мистецьким, а над усім — те, що естетичне переживання стирається, втрачає оригінальні функції, і, відповідно, перестає бути естетичним переживанням.

У випадку тотальної переорієнтації естетики, зокрема згаданого поступового відходу естетики від самої себе, видається рятівним і резонним варіант звернутися до такої сфери, як естетика повсякдення, і до того, що б називалося «естетичне переживання повсякденного об'єкта». Функції повсякденного об'єкта, природа котрого детально окреслена нами у розділі 2, є передовсім не естетичними, а інструментальними; сам же об'єкт обмежений матеріальними властивостями. Це означає, що повсякденний об'єкт, на відміну від мистецького (чи потенційно мистецького), не передбачає модусу естетичного перед-налаштування. Відтак естетичне переживання, котре, як ми доводимо, з'являється в умовах повсякдення і обумовлюється повсякденним об'єктом, носієм «перманентної аури», є індивідуальним, персональним, позасуспільним і позачасовим, а значить претендує на статус власне естетичного переживання.

Не оминаймо увагою і питання дистанції до об'єкта естетичного переживання. У випадку мистецького об'єкта запорукою «піднесеного стану» вважається саме дистанція, вибудовування якої є свідомим творчим актом, адже її наявність передбачає можливість рефлексії щодо явища, його реінтерпретації,

творчої обробки і як наслідок появи інтерпретативного потенціалу. У випадку ж повсякденного об'єкта — регулярність, тілесна наближеність, відсутність миті сприйняття об'єкта як потенційно відрефлектованого, словом, брак споглядальної дистанції, — провокують чи-то свідоме її вибудовування, дистанціювання об'єкта повсякдення у мистецький, чи-то неусвідомлене, раптове виринання об'єкта як не-повсякденного, неписаного у простір інструментального поводження. Наша розвідка розглядає другий сценарій, намагаючись виокремити умови з'яви такого естетичного переживання, охарактеризувати цей процес і винести його критерії.

Література, як красне мистецтво, одне із провідних джерел репрезентації Прекрасного, розглядалася як плацдарм для збору «емпіричних» даних, позаяк що, як не література, є середовищем мовного втілення естетичних категорій. Об'єктом нашого дослідження є теж літературний текст, але специфічний, а саме — автобіографічний роман. Позаяк будь-який літературний текст є квазі-текстом, де сприйнята дійсність піддається когнітивній «обробці», тобто конструюванню, автобіографічний роман видається квазі-дійсністю найнижчого порядку. Ближчими до «реального опису подій» є лише мемуари/щоденники/спогади, але саме автобіографічний роман, на нашу думку, найповніше представляє аспект відбиття естетичного переживання, адже «там де є квазі- є й естетика».

Позаяк «Естетика повсякдення» як галузь базується на англо-американській парадигмі естетики як науки ХХ століття, автобіографічні романи, обрані для аналізу на наявність й представлення явища естетичного переживання повсякдення, походять із річища англо-американської літератури. Отже, по-перше, вибір текстів Е. Гемінгвея, С. Плат та Л. Коена обумовлений причетністю авторів до одного культурного поля. Тимчасом як східна культура культивована естетикою, де повсякдення відіграє одну із базових ролей (повсякденні естетичні досвіди вписані у традиційну культуру, наприклад, японські естетичні категорії «wabi», «sabi», «yugen», «iki»), західні культури мають до повсякдення зовсім інакший стосунок, що пояснюється втратою

тяглості давніх традицій, культурним плюралізмом, змінною прогресистською ідеологією. Проте модифікована комунікація із світом повсякдення, ця «втрачена присутність», вочевидь, може бути знайдена у літературних текстах.

По-друге, обрані автобіографічні романи репрезентують різні «повсякдення»: воєнне, психіатричне та власне міське відповідно. По-третє, досліджені автори є популярними, впливовими представниками американської та канадської літератури, отже за посередництвом їхніх текстів можна зробити висновок щодо якісної репрезентації естетичного переживання. У такий спосіб, автобіографічні романи, будучи знаними, можуть нести дидактичну функцію, адже оприявнюють «індивідуальний», авторський повсякденний естетичний досвід на протигагу суспільно визначеному, узусному. Таким чином, зміна уявлення про «естетичний об'єкт у повсякденні» та «естетичне переживання в умовах повсякдення» можлива за умови достатнього їх відбиття у літературі. Додатковою причиною вибору текстів згаданих авторів є час написання, а саме ХХ століття: рухаючись від роману Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє», написаного 1929 року, до «Під скляним ковпаком» С. Плат, що описує події початку 50-х, закінчуючи романом «Улюблена гра» Л. Коена 1963 року, є можливість простежити динаміку уявлення про естетичне переживання повсякдення середини ХХ століття, коли були сформовані світоглядні орієнтири західної людини. Отже, *актуальність* нашого дослідження визначається можливістю трансформувати суспільні уявлення повсякдення, естетичного переживання, й у кращому випадку — спонукати до конкретних дій, адже «красні мистецтва є інструментом проти політичного насилля» [Shiller, 50-51]. Чи може бути естетичне переживання повсякденного інструментом схожого гатунку?

Поставлене завдання віднайдення елементів опису естетичного переживання повсякдення (та об'єктів повсякдення) й їх критичної оцінки вимагає наступних етапів роботи:

- окреслити історичну перспективу категорій, дотичних до предмету дослідження;
- визначити теоретичний базис у галузі естетики повсякдення;

- сформуувати робочий термінологічний словник, зокрема ключове визначення «естетичного переживання повсякдення»;
- простежити елементи опису «естетичного переживання повсякдення» в автобіографічних романах, виокремити їх характеристики;
- зробити висновки щодо природи «естетичного переживання повсякдення» у романах, його ролі в естетиці загалом.

Дослідження в галузі естетики повсякдення беруть початок від Джона Д'юї, котрий першим розгортає поняття естетичного досвіду в контексті об'єктів повсякденного життя, концентруючись на суб'єктивному переживанні, а не на статусі мистецького об'єкта. Незважаючи на це, праці раніших авторів, від Платона до Дж. Сантаяни, рясніють вартими дослідницької уваги тезами, несуть значливу історичну цінність і відтворюють причинно-наслідковий ланцюг постання естетики повсякдення. З цієї причини 1 розділ розвідки є розлогим історичним коментарем, де висвітлюється перебіг поглядів на явище естетичного досвіду/переживання, категорію Прекрасного, явище повсякдення. 2 розділ розпочинається аналізом головних сучасних теоретичних пропозицій в галузі естетики повсякдення, серед яких маємо праці Г. Гумбрехта, Ю. Сайто, К. Мандокі, М. Шюца та Т. Лукманна, Ж.-Л. Маріона. Їхні доробки є теоретичним фундаментом для розробки робочого словника, котрим ми послуговуватимемося на етапі ідентифікації явища естетичного переживання повсякдення в автобіографічних романах, тобто 3 розділу. Створення власного термінологічного словника обумовлене строкатістю поглядів теоретиків на предмет цього дослідження, їхньою різною джерельною базою та філософською орієнтацією. Проте відмінні підходи до естетики повсякдення дозволяють якнайширше проаналізувати предмет розвідки. Тимчасом як літературний твір як об'єкт й джерельний базис трапляється у дослідженнях, дотичних до естетики повсякдення досить часто, окремо автобіографічний роман ще не піддавався ґрунтовному розгляду, у чому і полягає наукова новизна цього експерименту.

Положення, що виносяться на захист:

- ситуативна обмеженість, специфічна темпоральність, значення «відсутності значення», скорочена дистанція до об'єкта, зосередженість уваги, естетична насолода як риси естетичного переживання повсякдення;
- залежність естетичного переживання від ситуації естетичного переживання (часопростору, тілесної і культурної приналежності);
- естетичне переживання як обов'язковий елемент наративу автобіографічного роману;
- естетичне переживання як ознака літературного твору.

## **Розділ 1. Динаміка категорій естетичного. Історичний контекст**

Розпочинати розвідку, котра стосується естетичної сфери, варто із Платона, хай яким інтелектуальним несмаком та історичною самоочевидністю це може здатися. Утім, радикальний жест *ad fontes* мотивований пошуком релевантних для цього дослідження категорій, адже базисні поняття естетики переживали конститутивні трансформації відповідно до тих чи інших умов. Наступним підрозділом пропонується звернутися до досить широкої, але неунікної задля чистоти теоретичного експерименту, історичної перспективи дотичних до дослідження концептів, а саме: «естетичний досвід/переживання», «Прекрасне», «повсякденність», «задоволення», «об'єкт естетичного». Попри помітну близькість тематики дослідження до «великих філософій» сходу, таких як, до прикладу, чань- (дзен-) буддизм, доведеться обмежитися лише західною традицією концептуального тлумачення вищезгаданих понять. Як вказує один із ключових орієнтирів нашої розвідки Г. Гумбрехт: немає більшого інтелектуального кітчу, ніж захоплення східними світоглядами тими дослідниками, котрі не знають жодного слова східними мовами, до того ж щодо Азії загалом у кращому випадку мають лише туристичне уявлення.

Ще одна причина звернення до історичної довідки, окрім тяглості західної естетичної традиції, — обов'язковий доважок загальної термінологічної плутаності у сфері естетичного. Варто лишень звернути увагу на визначення поняття «задоволення», ще з часів Спінози багаторазово перетлумаченого, семантично розширеного й згодом знову звуженого [Євр. Слвн. Філ., 513-527]. Естетика, будучи цариною, котра завжди й, видається, неминуче, дотична до суміжних розділів та напрямків філософських наук, будь-то етика чи феноменологія, приречена на відсутність сталості поняттєвого обширу. Цей, на позір, недолік, спричиняє появу своєрідного міжпоняттєвого простору, що актуалізує можливість утворення межових термінів, а, як відомо, міждисциплінарний рух із повсякчасним залученням емпіричних свідчень дозволяє мертвим поняттям нарешті вмерти. Наша розвідка, що має на меті висвітлити й доповнити питання «естетичного» переживання, котре

народжуються в умовах повсякдення, користає із цієї теоретичної плутанини незримим, але завжди присутнім практичним аспектом повсюдного існування так чи інакше посталого феномену «повсякденності» та «естетичного переживання». Щойнозгадані предмети дослідження простягаються через історію естетики у повноті свого модифікованого різноманіття; звідси, виокреслення поточного стану справ потребує історичної довідки.

### **1.1. Античний та середньовічний виміри естетики.**

Провідною платонівською ідеєю в контексті естетики є розрізнення прекрасних речей і Прекрасного, на котре натрапляємо у «Бенкеті»: «Висхідна діалектика любові підіймається від краси тіл до краси душ, роздумів, діянь і законів, потім — до краси знань, аби досягти нарешті власне Прекрасного» [Євр. Слвн. Філ., 242]. Ця абсолютна «ідея» Прекрасного втілюється у прекрасних речах, але схоплюється не очима, не візуально, а одним тільки розумом у процесі славнозвісного анамнезису («пригадування», ἀνάμνησις) забутої в мить народження Ідеї краси. Ідеальна форма Прекрасного існує (subsists) у розрізі дійсності, котрий відрізняється від оречевленого світу [Plato, Phaedrus, 251a]. Простіше кажучи, Прекрасне тут розглядається як чиста форма, подібно до Справедливості, чисел тощо. Митець — це імітатор Прекрасного. Платон цікавий цій розвідці впевненістю у тому, що прекрасне «перебуває» у простих речах (чистих кольорах, звуках, геометричних фігурах) і відлунює в них характеристиками єдності, повторюваності (regularity), простоти [Plato, Philebus, 35a]. Митець, котрий помічає Прекрасне, має доступ до істини. Згадаємо значення слова «poesis» у давніх греків: «poesis» — роблення, створювання, себто спосіб робити речі видимими, діставання їхньої ідеї (bringing things out); романська традиція, у свою чергу, послуговується поняттям «being», накладанням форми на матерію (imposing form to a matter) [Teylor]. Дія (до котрої пізніше І. Кант додасть предикат «без мети»), що перетворює речі (адже «діставання» передбачає змінення) є поезисом. Щодо суб'єктного начала в контексті бачення Прекрасного у матеріальних речах висловлювався і Плотін: Прекрасне уміщується не в умовному «камені», а в творці, перед тим, як

прекрасне «втрапить» у камінь [Plotinus, 422]. Душа сповнюється радістю, впізнаючи у матеріальному об'єкті свою об'єктивовану природу, у такий спосіб стаючи свідомою причетності до божественного (divinity). Плотін видається піонером й головним орієнтиром теорії мистецтва романтизму та містицизму. Не опускаємо й того факту, що у Плотіна Прекрасне постає синонімом Добра [Plotinus, 12]. Прекрасне — те, що приносить нам задоволення (радість, вітиху, щастя), і навпаки: щастя завжди прекрасне; відповідно любов — завжди любов-до-краси. Теза щодо злютованості естетичної категорії Прекрасного та етичної категорії Добра відлунює у Середньовіччі. Тома Аквінський стверджує, що краса є тим самим, що і добро, проте вони різняться у аспекті: добро — те, що задовольняє апетит (pleases the appetite), а краса — щось приємне для сприйняття (pleasant to apprehend) [Beardsley, 102]. М. Фічіно й Дж. Бруно знаходять трансцендентний елемент у красі, а останній виділяє чисту та чуттєву красу: ті, хто переймаються чуттєвою красою (нижчою), можуть використовувати її як перехідний етап до краси вищої [Beardsley, 119-120].

## **1.2. Посткартезіанське розуміння естетичного.**

Картезіанський поворот спричинив поворот і в естетичній площині; зокрема просвітництво й емпіризм широко досліджують явище уяви й сенсуалізму. Т. Гоббс вказує: «Не існує такої концепції в людському розумі, котра, спершу, повністю чи частково, не була пропущена крізь органи чуття» [Beardsley, 171]. Чому виникає чуттєвий порух? Ф. Бекон стверджує, що цей процес — спосіб «взаємодії із довколишнім світом, причому виникає він раптово, і має чи-то натуралістичне пояснення, чи-то є натхненним (reinspired) Богом чи дияволом» [Beardsley, 169]. Ф. Бекон протиставляє гру асоціацій — усталеним образам; звісно, асоціативний процес діє вкупі з емотивним нашаруванням [Beardsley, 169-171]. Е. Шейфтсбері вказує, що процес схоплення (grasp) об'єкта передбачає його порівняння із апіорним поняттям гармонії [Beardsley, 180].

Таким чином, ґрунт для очевидного питання, посталого у XVII-XVIII століттях, був підготовлений щонайстаранніше: чи має людина особливу функцію насолоди від взаємодії із прекрасними об'єктами? Чи є у сприйнятті

«естетичний тригер», область, що актуалізує естетичне налаштування, естетичне ставлення?

Е. Шейфтсбері першим вказує на цей особливий модус «естетичного ставлення», пов'язаного із теорією психологічного егоїзму. Згідно з останнім, задоволення від споглядання не дорівнює потвердженню цінності свого «я», цей процес далекий від буття ще одним способом отримання насолоди. Причина у першу чергу полягає у тому, що втіха від прекрасного відділяється від бажання цим прекрасним заволодіти [Shaftesbury, 296]. Очевидно, Е. Шейфтсбері тут має на увазі те, що згодом І. Кант назве «незацікавленим задоволенням». Окрім того, із І. Кантом Е. Шейфтсбері сполучається ще одним терміном, а саме — категорією Піднесеного. Окрім власне прекрасних об'єктів йде певна протяжність природи, котра «надто масштабна для нашого сприйняття» і нагадує про те безкінечне, що її витворило. Дж. Едісон у цьому випадку пропонує поняття «задоволення уяви» («the pleasures of imagination»), котрі з'являються від побачених об'єктів, чи то коли вони в полі нашого зору, чи то коли ми викликаємо їх ідеї за допомогою живопису, архітектури, описів тощо. Дж. Едісон стверджує: незвичайність при спогляданні є миттю новизни, котра «наповнює душу приємним подивом, задовольняє її допитливість» [Addison, 72]. Часто не стільки образ викликає задоволення, а власне відповідність опису образу. Е. Шейфтсбері, очевидно, має на увазі вдале мистецьке втілення образу; нас же цікавлять ті миті «незвичайного споглядання», котрі викликають відсутність бажання перетворити процес сприймання у мистецьке висловлення, миті, котра у своїй з'яві заволодіває увагою споглядача, відмінюючи будь-які описові інтенції.

Питанням, що постає в контексті феномену естетичного сприйняття, є порядок виникнення процесів. Що відбувається раніше: пізнальний акт, «вдягнення» феномену в мову, чи сенсуальний відгук, «тілесний» порив? Ф. Гатчесон стверджує, що змога сприймати Прекрасне має називатися «почуттям», позаяк насолода, котру Прекрасне виробляє, не постає з «жодного знання принципу пропорції, причин чи користі від об'єкту» [Hutcheson, 11].

Наступні пізнаннєві акти лише додають (*superadd*) до «чуттєвого значення» нових обширів. Почуття прекрасного — це «пасивна сила отримання ідеї Прекрасного від об'єктів, в котрих міститься єдність (*uniformity*) посеред різноманіття» [Hutcheson, 82]. Хоча не всі люди володіють цим почуттям в однаковій силі, усюди, де з'являється, воно функціонує за однаковими законами. Д. Г'юм стверджує, що Прекрасне — це форма, котра виробляє задоволення, а поміж судженням і почуттям є велика різниця [Beardsley, 189]. Почуття — автореферентне, а тому — правдиве, завжди реальне за умови того, що людина його свідомо. Всі ж висновки із суджень можуть виявитися неправдивими, адже вони мають референцію до чогось поза: розуму, матерії, факту [Beardsley, 190]. До цього додає Е. Б'юрок, вказуючи, що досвід естетичної насолоди варто шукати на фізіологічному рівні [Burke, 22-23]. Щодо способу актуалізації естетичного досвіду Ф. Шіллер зазначає, що естетичне налаштування на об'єкт уможлиблюється парадоксальною ситуацією повного спокою та посиленої жвавості, результатом котрої є те чудове відчуття, котрому розум не придумав поняття, а мова — ймення [Schiller, 65-67]. Ця ситуація провокує від'ємність від світу, без його зречення. Ф. Шіллер також додає, що людина послуговується двома імпульсами: чуттєвим (*shofftrieb*) та формальним (*formtrieb*). Єдність здобувається в «ігровому» імпульсі (*spieltrieb*), котрий і є виявом прекрасного, свободи у з'яві [Schiller, 65-67].

Згадуються також і умови, що уможлиблюють процес сприймання: за Д. Г'юмом, естетичний (почуттєвий) досвід можливий у випадку цілковитого спокою, зосередженості думки, належної уваги до об'єкту [Hume, 815]. Така мить своєрідної «повної присутності», згідно із Ж. Б. Дюбо, є звільненням від монотонностей буденного існування (*ordinary existence*) [Beardsley, 201]. Водночас буденне існування є неодмінною, конститутивною обставиною, обов'язковим тлом, що обумовлює з'яву естетичного переживання. Д. Дідро стверджує, що прекрасне виникає у всепов'язанностях (*rapports*); ми вражаємося одночасною конгруенцією цілого діапазону взаємозв'язків, і чим більше *rapports*, тим насиченішим є досвід, тим прекраснішим видається об'єкт [Beardsley, 202].

Ідея переплетіння зв'язків, єдності, що відчувається субтильно, недалеко від ідеї Дж. Едісона щодо обов'язкової сполученості потоку асоціацій із задоволенням від об'єкту. Образи, що сполучаються із дійсним, наявним об'єктом, є свідченням спроможності об'єкта бути прекрасним.

### **1.3. Німецький ідеалізм та вихідні матриці розуміння естетичного.**

Німецькі ідеалісти також описують явища функціонування естетичного у повсякденному, процеси їх осягнення. Серед них нас першочергово цікавить І. Кант, котрий пропонує концепцію судження, змогу медіації поміж розумінням та уявою. «Логічне судження» відділяється від «естетичного судження»; останнє є суб'єктивним, частіше за все — свідченням про задоволення, лиш із тою приміткою, що задоволення є незацікавленим; йдеться про славнозвісну концепцію «доцільності без мети». І. Кант називає об'єкт прекрасним тоді, коли його форма (чи принцип впорядкування), викликає «більш живу гру ментальних сил» та чітке усвідомлення їхньої гармонії [Kant, § 1,2]. Уява впізнає вираз самої себе в об'єкті, який формально її задовольняє. Проте естетичне задоволення ні чуттєве, ні інтелектуальне, має до діла із формою, а не якістю. Знаним є кантове розділення естетичних категорій Піднесеного та Прекрасного. Якщо Прекрасне сформоване завдяки спільній праці області судження та області уяви (її вільної гри) із розумінням в його загальних характеристиках, то область Піднесеного постає з конфлікту спокуси уяви та розуму з його трансцендентними ідеями [Kant, § 1,2].

До міркування щодо спорідненості об'єктів повсякденного світу із продуктами мистецтва наближає Ф. Шеллінг, котрий стверджує, що об'єкти ідеального світу мистецтва та реального світу є продуктами однієї і тої самої діяльності [Schelling, §3]. Така теза не має вводити в оману позірним ототожненням мистецьких об'єктів із повсякденними; демаркаційну лінію вдало прокладає Г. Гегель, відповідаючи, що об'єкт Прекрасного переживає власне становлення, з'являючись в «об'єктивній присутності»; презентує себе незалежно від інших речей, самовизначений, самозавершений, безграничний [Hegel, I, 157-59]. У мистецтві ми захоплюємо Дух в його «безпосередності»

(immediacy) [Hegel, I, 138-40]. Проте мистецтво не є найвищою формою пізнання Духу, адже не вся Істина може бути виражена мистецтвом, лишається зазор — для релігії і філософії.

Вочевидь, епоха романтизму в естетичній царині найбільше цікавиться явищем уяви. Уява не ладна активізуватися без пережитого людиною актуального досвіду новизни. Незважаючи на це, А. Шопенгавер стверджує, що світ феноменів підпорядковується принципу достатнього обґрунтування; поза світом феноменів є світ номенів (кантіанська річ-в-собі, ірраціональний та безмежний мотив, імпульс «волі до життя») [Schopenhauer, 39]. Світ феноменів є об'єктивованим продуктом первинної Волі, звільненої від достатньої причини (простору, часу, причинності). Знання А. Шопенгавер розділяє на два види: ті, котрі ми отримуємо, будучи в позиції науковців, тобто обіперті на принцип достатнього обґрунтування; та знання, котрі отримується за умови нашого поривання із практичним інтересом та самими собою [Schopenhauer, § 33; I, 230]. Об'єктом пізнання у другому випадку є безпосередньо Ідея (Платонівська Ідея, як її називає А. Шопенгавер). Зв'язок із Ідеєю ми встановлюємо через сполученість із об'єктом споглядання, коли (і якщо) відбувається мить «втрачання себе в об'єкті» [Schopenhauer, § 34, I, 231]. Коли усі сили людини направлені на споглядання, коли людина дозволяє усій свідомості наповнитися спокійною контемпляцією об'єктів природи, котрі дійсно присутні (actually present), вона забуває основи своєї індивідуальності, волі, продовжуючи існувати як чистий суб'єкт, ясне дзеркало об'єкта, так, ніби лише об'єкт є присутнім, без того, хто може його сприйняти [Schopenhauer, § 34, I, 231]. Споглядач та споглядане стають невід'ємні, а споглядана річ втілює Ідею. У таких умовах спостерігач стає зневоленим, знеболеним, чистим, позачасовим суб'єктом пізнання [Schopenhauer, § 34, I, 231]. Пізнання стає операцією, що різниться від простого почуттєвого поруху, котрим раніше описували естетичний досвід. На нашу користь, А. Шопенгавер навіть не описує це схоплення Ідеї як суто естетичний досвід, а мистецтво дефініює як «спосіб бачити речі незалежно від принципу достатнього обґрунтування» [Schopenhauer, I, 239]. А. Шопенгавер

окреслює це так: якщо має місце цей процес споглядання, тоді об'єкт і є прекрасним. «Позаяк ми можемо споглядати усі речі окремо, всі вони є прекрасними, але одна прекрасніша за іншу, адже вона провокує чистіше й легше спостереження самої себе» [Schopenhauer, I, 271-272]. У контексті шопенгаверського песимізму, тобто заяви про те, що ми приречені животити у світі небезпек і загроз, ці миті припинення, затримки є рятівними; вони знімають із нас накинута страждання.

Таке «виринання», «оприявлення», що актуалізується об'єктом споглядання, витворює певну модусну дихотомію, штучне розділення способів існування. Згадаємо властиве Ф. Ніцше розділення двох начал в бутті культури: аполонівського і діонісійського. Прикметно, що процес естетичного переживання можна окреслити в термінах Ф. Ніцше амбівалентно: це водночас і аполлонівське (гармонійне і впорядковане; «гармонійніше», «впорядкованіше»), що визирає із діонісійського (невпорядкованого буття), й діонісійське (екстатичне, пристрасне), що оприявнюється й збурює емоцію [Nietzsche, 209].

#### **1.4. Модерні переорієнтації тлумачення категорії естетичного.**

Трохи інакший, «суб'єктний» погляд пропонує Дж. Сантаяна званою формулою: «Прекрасне — це об'єктивоване задоволення» [Santayana, 35-44]. Він стверджує, що за допомогою розуму задоволення трансформується у «якість речі», тобто ми приписуємо красу тій речі, яка викликає в нас задоволення. Дж. Сантаяна виділяє красу «матеріального», «форми» та «виразу» [Santayana, 35-44]. Нас цікавить остання, котра актуалізується тоді, коли «притихлі реверберації» котрихось почуттів, асоційованих із певними концептами, «надовго затримуються в пам'яті, проте неясково, туманно; модифікуючи нашу присутню реакцію, підфарбовують образ, на якому фіксується увага» [Santayana, 193-194]. Щойно образи минулого розчиняються, нинішній зміст стає виразним. Знов таки, Дж. Сантаяна говорить про максимальну прикутість уваги до певного об'єкта із наслідковим стиранням прив'язки до розрізу темпоральності.

Як згадувалось раніше, естетика повсякдення бере свій відчутний початок від праць Дж. Д'юї, котрий бачив основне завдання естетики у такий спосіб:

«Відновити нерозривність між естетично насиченими формами висловлення, що називаються мистецькими творами, та повсякденними подіями, діями та стражданнями, котрі повсюдно конституують це висловлення» [Dewey, 3]. Навздогін А. Шопенгаверу, Дж. Д'юї виокремлює естетичний досвід, але не відділяє його від повсякденного життя, адже сам досвід Дж. Д'юї розглядає як безперервний, той, що сполучається із серією життєвих ситуацій. Цей досвід характеризується такими рисами: 1) завершеність; 2) наявність внутрішнього поштовху (досвід рухається власним поштовхом, а не зовнішнім стимулом); 3) нерозривність; 4) артикульованість; 5) кумулятивність, нарощування інтенсивності та значущості; 6) якість, котра домінує (може бути емотивна) [Dewey, 35-41].

Повсякденне життя пропонує багато умов для того, щоб цей досвід відбувся, а суб'єкт має бути залучений у прийняття активною участю, а не пасивним станом «спостерігача». Це саме об'єкт, котрий промовляє *до нас* про те, що в ньому справді виражене. Близькою видається концепція «деавтоматизації» («очуднення»), запропонована російськими формалістами як художній прийом, проте вдало перенесена і у терени повсякдення. Представлення речей у незвичайний, нетиповий, дивний спосіб може відбуватися від самих же речей: «відомо, що сутність форми у тому й полягає, що, виймаючи знайомий предмет, переживання або подію із безкінечного і незавершеного життєвого потоку, оволодіваючи ними, їх о-формляючи та обмежуючи, створюючи їхній образ, будь-яка форма об'єктивує й оречевлює зображене явище, відмовляючи йому у повноті й безпосередності самовиявлення» [Косиков].

«Розмова» об'єкта із кожним із нас буде, очевидно, інакшою. Це трапляється через те, що Е. Касієр описує як обов'язкове мислення крізь категорії («символічні форми») міфу, мови, мистецтва, релігії, науки [Cassirer]. Різноманітні символічні функції є «заломленнями», киданнями світла, під котрим для кожного з нас об'єкт постає по-своєму-видимим. Безсумнівно, що культурна ситуація схиляє кожного індивідуума до того чи іншого способу

бачення речей; більш того, до того чи іншого способу «переживання» цих речей. *Idola tribus*, необхідність комунікації, що сприяє підтриманню в індивідуальній свідомості колективних схем мислення є структурою, що обмежує і обумовлює водночас. *Habitus* уможлиблює певні варіанти бачення, притлумлюючи інші.

На питання того, яким чином об'єкт стає об'єктом уваги, проливає світло М. Дюфрен: «Незважаючи на те, що естетичний об'єкт з'являється у повсякденному світі, обмеженому часом і простором, все одно об'єкт не повністю *від* цього світу. Над іншими об'єктами цей об'єкт має перевагу у просторі, так само як картина виділяється на фоні тла, що її оточує» [Dufrenne, I, 199]. Інакший, посилений (*a double one*) світ вміщений в естетичному об'єкті; саме цей світ і пропонує нам себе у миті відкритості нас як суб'єктів. Наш відгук («сантимент») не є емоцією, а своєрідним «знанням», позаяк він «розкриває світ», у той час як емоція — реакція на «вже даний світ» [Dufrenne, II, 472]. Г. Гейгер вказує, що насолода описується відповідно ступеня дистанції від себе, тобто ступеня розділеності свого суб'єктивного «я», огорнутого наративами, і того «я», що ладне перейматися [Beardsley, 374]. Ця «вільна есенція, народжена зі спонтанності», як її називає А. Фалікко [Fallico, 23], рухається до оприявлення, до того, щоб бути розкритою, розпакованою прихованістю буття, зреалізованою мистецтвом.

«Прихованість» об'єкта, тобто той надлишок, що завжди його супроводжує, часто витлумачують як «істину», що уміщується в формі. Мистецький твір ладен «розказати нам, чим є чоботи по-справжньому» [Heidegger, 143-212]. Відповідно і ситуація сприйняття є тою, що рухається в напрямку розкриття цієї прихованої істини. Вдалість мистецького твору, за Л. Толстим, полягає в тому, що реципієнт відчитає той самий закладений автором немовний код (настрій), що реципієнт буквально «перейметься» тим самим авторським станом. Процес «переймання» станом працює не лише у випадку такого, користуючись термінологією Ж.-Л. Маріона, «насиченого феномена», як твір мистецтва, а й явищ нештучних. Тривале споглядання певних об'єктів викликає певні настрої, стани, накинуті спогляданням; йдеться не про

еволюційні та фізіологічні способи пояснення з'яви стану, до прикладу, спокою під час спостереження за явищами природи (рухом стихій), а й актуалізацією подиву, близького до естетичного, від переживання абсолютно повсякденних процесів.

Естетика як емпірична наука пропонує Спенсерівське пояснення феномену естетичного сприйняття: людська істота накопичує надлишок енергії у своєму життєвому русі, і ця енергія виражається у формі гри [Beardsley, 379]. У Прекрасному ми із найменшим зусиллям насолоджуємося найбільшою кількістю та інтенсивністю стимулу. Завдяки тому, що Прекрасне інтегроване в повсякденність, тобто так зване «тло», ми виокремлюємо неповсякденні моменти, на котрих фокусуються увага. Інакше кажучи, увага не може не фокусуватися на тому, що найбільше її притягує, — для цього варто взяти за умову можливість вольового зусилля неабиякої сили. Проте те, що нашу увагу притягує, і те, чи є ці явища невідмінно схарактеризовані як «прекрасні» є питанням, котре останнім часом виникає дедалі частіше. Поступ полягає у трансформації побуту, повсякденного життя людини: створення машин, що виконують функції, котрими колись мала бути зайнята людина, суттєво додає до виділення надлишкового часу, «часу для споглядання» (не будемо брати до уваги той аспект, що цей «вільний час» є, мабуть, найціннішим ресурсом у боротьбі представників владних дискурсів). «Вільний час» як модус існування, що з'явився недавно, змінив уявлення про мистецтво: щезає царина правил, яким саме мистецтво має бути, розширюється простір, котрий мистецтво, власне, займає. Повернення до мистецтва перетворюється у мистецтво створення. З одного боку, це призвело до знецінення певних мертвих мистецьких практик, переосмислення «роблення» загалом, з іншого — до осаду у формі тих мистецьких творів, приналежність котрих до мистецтва сумнівна. Категорія «Прекрасне» розширила свої кордони, і це віддзеркалюється у полісемантичному спектрі її визначень, культурній змінності, темпоральній залежності, зсуві критерій визначення належності до цієї категорії. Прекрасне, як вдало вказує Л. Вітгенштайн, — вигук (interjection), після якого слідує

приписування характеристик правильності, тобто накидування преферентивності [Wittgenstein, §9, 3]. «Якби я не вивчив правил, я би не міг здійснити естетичного судження» [Wittgenstein, §15, 5]. Смак, як транзитивна категорія (І. Кант), прищеплює естетичну настанову, накидує правила визначення того, що належить до Прекрасного, а що — ні. Зсув від фокусу саме на Прекрасному дає можливість поглянути на феномен сприйняття інакшим чином, відмітити в ньому нові грані, відчужити явище від нашарувань суто естетичного кшталту.

Неможливість передання досвіду (насмілимося додати «естетичного») від одного іншому підкреслює Л. Вітгенштайн: ментальні процеси чи події не можуть конституювати значення [Wittgenstein, §35, 11]. Явище-для-нас непередаване; ми можемо лише послуговуватися категорію «Прекрасного», на позначення сукупності відчуттів, що викликають певний стан. Відповідно, характеристики «Прекрасного» є повсюдно нерелевантними; ми здатні виокремити універсальні риси лише умовно, опираючись на певну традицію. Проте простежити риси ситуації сприйняття об'єкту, окреслити принципи функціонування естетичного переживання і того, яким має видаватися об'єкт і яким має постати суб'єкт є тим ґрунтом, котрий наштовхне до висновків щодо місця Прекрасного в умовах повсякдення.

Поглянувши на ключові фази, що передували естетиці повсякдення і підготували базу для її формування, означимо, що повсякдення так чи інак завжди супроводжувало сферу естетичного, чи-то протиставляючись естетичному переживанню концептуально, чи-то будучи джерелом явища. Отже, наведемо висновки щодо розглянутого:

- Прекрасне виступає в якості центральної категорії естетики, до котрої згодом додається категорія Піднесеного. Прекрасне у різні періоди вмещувало конотації істинного, доброго, пропорційного, гармонійного, того, що приносить задоволення (насолоду). Поступово простежується відхід від традиційного розуміння категорії Прекрасного, наголос на його відносності;

- твір мистецтва виокремлюється як той, що спонукає до з'яви естетичного переживання, і як наслідок — задоволення; проте в першій третині ХХ століття, із появою прагматичної естетики (Дж. Д'юї), повсякденні об'єкти теж додаються до здатних активізувати процеси естетичного ставлення. Незважаючи на це, як у першому, так і у другому випадках, естетичне переживання залежить від культурно-світоглядних факторів;
- об'єкт повсякдення, що ладен викликати естетичне переживання, є чимось більшим, ніж сукупністю інструментальних функцій і матеріальних властивостей, адже виокремлюється суб'єктом з-поміж інших; однією із центральних вимог від реципієнта для появи естетичного переживання є увага, що супроводжується активною участю уяви;
- поняття естетичного переживання тлумачиться як те, що має чи-то чуттєву, чи-то пізнаннєву природу, чи-то чуттєву й пізнаннєву природу водночас. Процес схоплення Прекрасного, чим довший час і визначали естетичне переживання, передбачає стадії емотивного поруху, асоціювання, категоризації, преферентивності і врешті — появу естетичного задоволення, яке є незацікавленим;
- досвід естетичного переживання не є транзитивним, адже категорія Прекрасного є культурно залежною, суспільно сконструйованою;
- естетичне переживання характеризується наступними рисами і дотичними явищами: інакшість, раптовість, осяяння, трансцендентування, очуднення, схоплення, подив, новизна.

Історична довідка модифікацій естетичних категорій дає зрозуміти, що центральним процесом для естетики є явище естетичного переживання. Погляд на перебіг цього процесу є здебільшого сформованим, на противагу погляду щодо його потенційних, відмінних від мистецьких, збудників. У наступному розділі ми розглянемо сценарій повсякденного об'єкта як центрального у ході

естетичного переживання й виокремимо ознаки ситуації естетичного переживання в умовах повсякдення.

## **Розділ 2. Естетика повсякдення. Концептуальний погляд**

На позір, «естетика повсякдення» — тавтологічний або оксюморонний вислів. Етимологічно «естетика» є «сприйняттям», а повсякдення — тією цариною, котра переживається передовсім на перцептивному рівні. Ми завжди сприймаємо повсякдення, — це факт, проте яким чином відбувається цей процес — питання дискусійне. Окрім того, чи можемо ми назвати його власне вповні «естетичним», як це робить одна із провідних дослідниць повсякдення К. Мандокі, котра стверджує, що світостосунок із самого народження є естетичний? Чи естетичне переживання повсякдення неможливе, адже естетичне протистоїть повсякденному функціонально і формально? Остання проблема найпростіша до розв'язання й вирішується введенням умови синтезису естетичного та повсякденного. Мистецтво і дійсність щільно переплетені, не волею митця, а просто через те, що немає нічого поза дійсністю [Mandoki, 10-17]. Повсякдення народжує мистецтво, мистецтво міметизує повсякдення, ці відносини — симбіотичні. Наполягати на роздільності мистецтва та життя — те саме, що вірити, що наука, технології, філософія та життя — теж можуть існувати окремо [Mandoki, 10-17].

Утім, вичерпні відповіді на поставлені проблеми передбачають першопочаткове «очищення поняттєвого ґрунту», тобто осмислення оперативних категорій. Це дозволить зробити висновки щодо умов та процесу естетичного переживання повсякдення.

### **2.1. Естетика**

Кожне дослідження, що стосується естетики, варто починати із кількох етапів: спроби розв'язати питання, чим все-таки є естетика; рішення щодо епістемологічного підходу стосовно суб'єкта та об'єкта; методологічного їх опрацювання.

У розробці робочого релевантного визначення «естетики», ми опиратимемося на запропоноване А. Васкезом: «Естетика — наука засвоєння дійсності у специфічний спосіб, що асоціюється із іншими видами засвоєння світу людиною у певних історичних, соціальних та культурних умовах» [Sánchez

Vázquez, 57]. Визначення потребує декількох уточнень. Незважаючи на те, що К. Мандокі вважає формулювання дещо кострубатим, адже автор не вказує, що таке «специфічний спосіб» чи як дефініювати «інші види засвоєння світу», на нашу думку, враховуючи змінність рис естетичного переживання, естетика має бути визначена широко й, безсумнівно, не зводиться до сполучення із категорією Прекрасного чи мистецькою сферою, адже естетичні переживання, як вихідні експериментальні елементи, виходять далеко за межі і Прекрасного, і мистецтва. «Специфічний спосіб» дійсно є досить непрозорим предикатом, відповідно ми розширимо цей вислів до «засвоєння дійсності через переживання», у такий спосіб знімаючи нечіткість «інших видів засвоєння світу» (маючи на увазі «усі інші види засвоєння світу»), і зберігаючи важливе «що асоціюється», референцію до кантівської й шейфтсберівської традиції тлумачення феномену естетичного сприйняття як результату асоціативних процесів. Частина, де йдеться про «певні історичні, соціальні та культурні умови» залучає необхідну темпоральну та просторову прив'язку естетичного переживання, що є передумовами його з'яви. Нарешті, предикат «наука» має бути, за влучним спостереженням К. Мандокі, замінений на «теорія», позаяк естетика не має визначеної методології, об'єкта, предмета і не підступається до дослідження з об'єктивного (всезагального) кута, а розглядає партикулярні випадки. Таким чином, естетика є радше «теорію» із сконструйованими аналітичними величинами, засобами, моделями і обмеженим полем функціонування. У цьому контексті К. Мандокі пропонує порівняти естетику із психоаналізом З. Фрейда [Mandoki, 65].

Відомо, що суб'єктно-об'єктна парадигма є найбільш придатною для досліджень у сфері естетики, незважаючи на трансформативні постмодерністські інтенції переназивання й переформатування картезіанської формули. Для естетичного переживання необхідний суб'єкт переживання, сприймач, і те, що проходить процес естетичного переживання, тобто об'єкт (у широкому застосунку). Така поняттєва система є методологічно найзручнішою, проте важливо ввести обмеження на суб'єктивний соліпсизм, який часто-густо вириває в довкола естетичних розвідках. Очевидно, що постулат про тотальну

індивідуальність естетичного переживання, яким не нехтують певні дослідники, знімає питання з предмету естетичного загалом, адже дозволяє помислити естетичне буквально як будь-що. Такий наголос на відносності завжди стоїть на заваді конструюванню притомних теорій і видається легким виходом із поставленого завдання. Іншою перепоною, що з'являється у випадку використання суб'єктно-об'єктної парадигми як робочої — соціальний конструктивізм, тобто надання «естетичному» статусу феномену соціальної реальності, яке підтримується лише за умови наявності соціальних взаємин. Якщо подібний сценарій можна докласти до категорії Прекрасного, то у випадку естетики повсякдення, соціальний конструктивізм може мати стосунок якраз до повсякдення (детальніше про це згадується у підрозділі «Повсякдення»), а не до естетичного переживання. Тимчасом, як повсякдення може тлумачитися в якості штучно створеного розрізу дійсності (себто соціального конструкту), естетичне переживання, як явище індивідуальне (адже, хоч і маючи спільні риси, відрізняється формою, насиченістю і семантикою) стоїть поза соціальними взаєминами, ба навіть є тим єдиним, що поза ними стоїть (аргументацію такої думки ми наводимо в останньому підрозділі «Естетичне переживання»).

Хай там як, а суб'єктно-об'єктна парадигма, залишаючись у повноті своїх термінів, здатна модифікуватися. До прикладу, К. Мандокі розвиває концепцію семіотичної естетики з перспективи об'єктивної суб'єктивності, тобто припущення, що суб'єкт завжди і необхідним чином конститується соціальною об'єктивністю, та з перспективи суб'єктивної об'єктивності, тобто припущення, що об'єкт існує настільки, наскільки є суб'єктивованим суб'єктом (від суб'єкта) [Mandoki, 72].

У нашому випадку, відкритий суб'єкт естетичного переживання сполучається із об'єктом переживання власне переживанням, знаходячи у такий спосіб підтвердження власної суб'єктивності, усвідомлюючи свою суб'єктну природу та засвідчуючи в об'єкті певний надлишок, несхоплене, проочене, те, що не пройшло процес теоретичного опрацювання [Harman]. Відповідно, об'єкт є не пізнаваним, а своєрідним квазі-суб'єктом, тим, що може вступати в діалог із

суб'єктом. Такий об'єкт (квазі-суб'єкт) передбачає відсутність чистого суб'єкта, постулює направленість на себе, схоплення суб'єкта естетичного переживання.

Отже, під естетикою мається на увазі теорія про стан естетичного переживання (відчування, *aesthesis*). «Відчування» відсилає до окремої властивості суб'єктивної і об'єктивної природи бути чуттєвою, рецептивною, сприйнятливою до середовища. Суб'єктивність передбачає чуттєвість, не обов'язково чуттєвість до витворів мистецтва, а й до життя загалом. «Немає відчування без життя, і життя без відчування» [Mandoki, 67].

## 2.2. Естетичне

У першому розділі ми розглянули, як поняття «естетичне» визначалося відносно категорії Прекрасного. В естетиці ж повсякдення «естетичне» та «Прекрасне» вже не є синонімами, адже вибудовується зовсім новий спектр поглядів на способи сприйняття дійсності, комунікації із нею. «Одним із продуктивних шляхів дослідження естетики повсякдення є в першу чергу переосмислення термінів естетики й дискусія довкола них» [Leddy, 19]. стверджує Т. Ледді, наголошуючи, що, позаяк естетичне переживання не описується лише предикатом «красиво», а ще й такими, як, наприклад, «охайно» («neatness»), «невпорядковано» («messiness»), «виглядає гарно» («looks good»), «пахне чудово» («smells nice») тощо, варто замислитися над розширенням семантичного спектру поняття «естетичне». Явища, на котрі ми натрапляємо в повсякденні, не завжди є красивими, проте можуть продукувати естетичну якість, ситуацію і стан естетичного переживання.

Утім, ми аж ніяк не маємо на увазі радикальний поворот від «Прекрасного», адже видається очевидним, що «естетичне» так чи інак так прив'язане до цієї категорії, принаймні культурно-історично (в іншому випадку, варто було би переглянути поняття «естетики» докорінно, чого вже не дозволяє зробити термінологічна етика). Проте для нас не так важливе саме «Прекрасне», як інші т.з. «відгуки» суб'єкта переживання, що з'являються у процесі сприйняття об'єктів повсякдення, у першу чергу це стосується подиву, новизни та епіфанічної складової. Відповідно, визначення естетичного має виходити зі

свого емпіричного засвідчення, себто естетичного переживання; естетичне – продукт естетичного переживання.

### **2.3. Повсякдення**

Естетика повсякдення виникла як реакція на мистецько-центристську естетику, як спроба звернути увагу на те, що раніше не було об'єктом досліджень, — повсякдення.

Поняття «повсякдення» не є статичним і фіксованим, так само, як і опозиції звичайного/незвичайного, подієвого/рутинного, знайомого/незнайомого. Те, що для однієї культурної спільноти здаватиметься абсолютно повсякденним, для іншої представлятиме крайній прояв новизни. У різний час до повсякдення відносили не лише процеси, що стосуються повсякденних справ, таких як куховарство, прибирання, перевдягання тощо, а й спорт, весілля, вечірки, похорони, відпустки [Naarala, 171-182; Potgieter, 72-90]. «Повсякденне» таким чином стало безнадійно широким поняттям, котре неможливо звести до набору певних об'єктів, явищ чи процесів. Проте така залежність повсякдення від габітусу навпаки допомагає сформувати уявлення про «певне» повсякдення, обмежене історично та культурно. Непоганим орієнтиром в цьому є якраз автобіографічна література — документ сприйняття повсякдення представниками певних спільнот і культур.

З перспективи соціології знання, П. Бергер та Т. Лукман стверджують, що особи колективно конструюють повсякденну дійсність через об'єктивацію, інституалізацію, легітимацію [Berger, Luckmann, 174]. Це означає, що будь-яка спільність формує моделі повсякдення, проте не до кінця має владу над формуванням моделей переживання повсякдення. Тому видається зрозумілим, що «повсякдення» має бути перемінним, рухливим поняттям. Згадаємо, як А. Шюц та Т. Лукман визначають «життєсвіт» (lebenswelt): «Під повсякденним життям мається на увазі поле дійсності, котре нормальна жива доросла особа оцінює відносно здорового глузду. Цією пресупозицією ми встановлюємо усе, що досвідчуємо, як безперечне» [Schutz, Luckmann, 25].

Ю. Саїто пропонує такий варіант витлумачення повсякдення: «Об'єкти, середовища та ситуації із нашого повсякденного життя» [IAFOR Media]. Повсякдення має визначатися не відносно речей чи діяльності, зважаючи на їхню відмінність, а радше відносно типового, зазвичай практичного, стосунку, котрий люди формують щодо своїх досвідів. Те, що переживається як монотонна рутинна, як звичне і зрозуміле, не вимагає додаткових мисленнєвих процесів, відбувається «на фоні», сприймається механічно, не запам'ятовується і є позбавленим естетичної текстури в класичному розумінні. Відповідь на питання, як формується таке «оповсякденене» ставлення до життя дає В. Беньямін у тексті «One way street». Він вказує, що уявлення матерії як мертвої та пасивної, фонові навіяне тим рівнем вторгнення матерії у буття zagrożеного суб'єкта, адже той у модерні часи постає як відчужений, перейнятий нервовим імпульсом, конвульсійований шок модерності [Boscagli, 46]. Втрачаючи зв'язок із власним «я» та власними відчуттями, суб'єкт більше не шукає джерела аутентичності. Для В. Баньяміна, як критика буржуазного модерну та капіталістичної культури, об'єкт постає як носій політичного, що виражається на рівні естетики та «магії», «фетишизації». Отже, В. Беньямін концентрується на процесі ідолізації певних об'єктів, котрі постають як посланці політичного повідомлення. Фетиш, притягуючи увагу, продукуючи «магію» своєю позірною штучною семантикою, що приховує особисту історію об'єкта, виокремлюється із повсякдення, стаючи джерелом влади над суб'єктом. Фетиш переймає місце і функцію мистецького об'єкта. П. Пельз вказує, що «не лише людина ліпить матерію, а люди самі по собі зліплені своєю чуттєвістю, «мертвою» матерією, котрою вони оточені» [Pels, 94]. Повсякдення, будучи кинутим на обрії історії, закинутим простором, придатним лиш для функціонального існування, використовує внутрішню силу протистояння суб'єкту, набуває агентності й вібрає [Bennet]. Утім, позаяк наше дослідження не має на меті встановити міру політичного впливу повсякдення на суб'єкта, а фокусується лише на сприйняттєвому аспекті, тези нових матеріалістів нам цікавіші радше ідеєю сполученості суб'єкта та об'єкта у повсякденні, «середньою суб'єктивністю»,

котрої набуває об'єкт у процесі свого естетичного переживання суб'єктом. Як вказує Дж. Агамбен, оскільки ряд попередніх політичних феноменів втратив сутнісний зміст, цілком можливо і навіть необхідно відшукати у феноменах таке, що традиційно вважається аполітичним [Benjamin, 56].

#### 2.4. Об'єкт повсякдення

Насамперед наведемо три аксіоми, що домінують у класичній естетиці і котрі, згідно з пропозицією А. Берлента варто переосмислити: те, що мистецтво передовсім представляється об'єктами, що ці об'єкти мають особливий статус і що вони мають розглядатися особливим чином [Berleant, 11]. Натомість А. Берлент пропонує замінити «об'єкт» на ширше поняття — «ситуація появи досвіду, де часто, але не необхідним чином, трапляються й об'єкти» [Berleant, 200]. Для А. Берлента естетичний досвід не є ні зацікавленим, ні контемплетативним, ні тим, що передбачає дистанцію. Його слово на позначення процесу переживання — це «взаємодія» («engagement»). Хоч тези А. Берлента стосуються класичної естетики, видається очевидним, що «об'єкт» в естетиці повсякдення так само не можна визначати суто стосовно предметності.

Під об'єктом повсякдення мається на увазі те зовнішнє стосовно суб'єкта, що є елементом повсякдення, хай то предмет, явище, процес чи подія. Водночас об'єкт сприйняття (або об'єкт у сприйнятті) не «один із багатьох», річка чи хмара, а та індивідуальна річ, що існує тут і зараз із усіма неповторними частковостями, що супроводжують і позначають такі екзистенції. Маючи властивість бути об'єктом сприйняття, він існує точно у тій самій інтеракції із живою істотою, котра конститує саме сприймання [Mandoki, 55]. Така взаємозалежність, існування середнього простору між суб'єктивністю та об'єктивністю («середня суб'єктивність») «розділяє відповідальність» за естетичне переживання між об'єктом та суб'єктом, перетворюючи цей процес на поезис. Недарма В. Беньямін називав об'єкти, здатні переймати нашу увагу, «поетичними», тобто тими, що включені у процес роблення, створення. Наведемо уривок із раннього Ж. Дельоза, котрий ілюструє агентний статус об'єкта: «Речі не чекають на мене, щоб почати щось означати. Значення

вписується у річ, я нічого не винаходжу, нічого не проектую, не приношу у світ, я ніщо, лиш вислів. Я не чіпляю на речі їх маленькі значення (*petites significations*). Проте цей абсолютно об'єктивний світ (чи світ об'єктів) замикає в собі принцип власного заперечення, власного знищення, знищування: об'єкт серед інших, але той, що має свою специфічність, об'єкт об'єктів (*le plus objets des objets*), об'єкт, який ми називаємо Інший» [Archipov]. Відповідно, естетичне переживання передбачає не лише феноменологічну «відкритість» суб'єкта, а й «відкритість» об'єкта, його готовність продемонструвати своє «маленьке значення». В естетичному переживанні повсякдення, у миті його з'яви, світ не є репрезентованим, як наголошував М. Дюфрен, адже це передбачає статику, звідки значення «виймається»; світ є тим, що виражається і сполучається. Іншими словами, об'єкт повсякдення, що стає причиною естетичного переживання (чи, як ми наголошуємо, бере в ньому участь) є акцидентальним [Guthrie, 148]. Певним чином такий тип об'єктності нагадує нам «перетворені форми» М. Мамардашвілі, де йдеться про форму, що містить в собі перетвореність якихось інших взаємозв'язків і має характер якісно нового явища, в якому наступні проміжні ланцюжки «стислися» в особливий функціональний орган, що володіє вже своєю квазісубстанціональністю» (і, відповідно, новою послідовністю акциденцій, часто зворотньої нинішній). Такі особливі об'єкти вбирають у свою незалежну дію елемент суб'єктивності, що відділяється від психіки, замкнутої на свій ідеальний екран. Вони розгортаються окремо від джерела, що нами спостерігається у тілі та «місці» суб'єкта, в чомусь «природно» і «саме по собі йому властивому» (тобто ніби абсолютному) [Мамардашвили]. Такий статус повсякденного об'єкта дає можливість нам витлумачити естетичне переживання як мить феноменологічного відгуку суб'єкта.

Яким чином об'єкт приходять до того, щоб стати повсякденним? Об'єкт повсякдення передбачає наш до нього нерегульований доступ, тобто радикальне скорочення дистанції, котра вважається запорукою естетичного переживання. Якщо мистецький об'єкт обмежений «рамками», як буквально, так і метафорично, то об'єкт повсякдення ми можемо привласнити, він передбачає

момент використання (якщо це предмет) чи втручання (якщо це процес, наприклад, куховарства чи прання). Об'єкт стає вбудованим у повсякденне поводження, стає «продовженням тіла людини» [Priest]. Утім, вписаність у простір практичного застосування, інструментальність і чітке місце в ієрархії об'єктів, тобто наше судження щодо об'єкта як суто інструментального, актуалізує в об'єкті повсякдення певний феноменологічний надлишок, проочене, інакше квазі-судження, котре ми характеризуємо як «естетичне». Певним чином, мета об'єктів повсякдення — просто бути об'єктами повсякдення, а не приносити незацікавлене (чи як вважають деякі дослідники, таки зацікавлене) задоволення (що є метою об'єкту естетичного), і саме на межі просідання, розбіжності мети і результату (таки з'яви естетичного переживання) і перебуває відкритий об'єкт повсякдення.

Використовуючи термінологію Ж.-Л. Маріона, феноменологічного теолога, об'єкт повсякдення є феноменом «бідним» (найменшою мірою наділеним «даністю», нередукованою феноменальністю, що прирівнюється до дії). Для Ж.-Л. Маріона, окрім «бідних» феноменів, існують і ті, що наділені абсолютною мірою даності, тобто феномени «насичені». Насичений феномен — той, що дозволяє вийти за межі предметності як феноменальності, що продукується скінченим «я» і його перцептивними властивостями [Marion, 261]. Іншими словами, феномен є насиченим, якщо відкриває суб'єкту свій надлишок, продукуючи дію, що не зводиться до способу представлення предмета. Ж.-Л. Маріон використовує приклад картини як насиченого феномена, а у випадку повсякденних об'єктів йдеться про перехід феномена об'єкта повсякдення від «бідного» до «насиченого», що супроводжується втратою контролю суб'єкта над самим собою, оскільки те, що суб'єкт споглядає, містить не лише те, що є репрезентацією суб'єкта, його об'єктивованою природою [Marion, 261]. У випадку ж «бідного» феномена об'єкт є «передвизначеним», передбачуваним, визначеним наперед, оскільки суб'єкт має справу лише зі своїми власними репрезентаціями [Marion, 261]. Отже, як вказує М. Мамардашвілі, уся проблема явищ свідомості, уся складність їх введення в

наукову картину світу полягає в тому, що вони, за визначенням, накручуються самі на себе і створюють власний простір та час, вислизають від нас, від нашого спостереження, що сформовано класичними правилами, тобто від того, котре може бути виділено (окремо від предметів) в якості зовнішнього простору спостереження.

Дж. Штольніц визначає естетичний стосунок як «незацікавлену, схильну до співпереживання увагу та процес спостереження будь-якого об'єкта, що постає у свідомості, винятково заради самої уваги і самого спостереження» [Stolnitz, 10-13]. Проте дослідник додає, що одиничний естетичний досвід не можна екстраполювати як типовий і зразковий; для цього потрібна мінімальна кількість схожих випадків, повторюваність, надбудова у вигляді спільності суб'єктів переживання [Stolnitz, 10-13].

## **2.5. Суб'єкт переживання**

Незважаючи на те, що наша суб'єктивна увага давно переміщена з сутності на видимі форми [Еко, 101-102], сутність загарблює ціннісний простір у митях загарблення простору фізичного. Мистецькі об'єкти окуповують простір: музеї, громадські і приватні місця, навіть наші тіла переживають процеси «прикрашання», «естетизації». Мистецтву віддана панівна роль у суспільному і приватному житті; здається, що статус приналежності до «мистецького» може виправдати будь-що. Згідно з Дж. Штольніцом, саме інтенція суб'єкта у його/її набутті «естетичного стосунку» чи «естетичної уваги» актуалізує потенціал об'єкта виявити «естетичну якість», продукувати естетичний досвід [Mandoki, 34].

Ж.-Л. Маріон вказує, що згадувані «насичені феномени» мають природу ідолів, тобто представляють для суб'єкта певну символічну цінність, причому її виникнення пов'язане із свідомими ціннісними приписуваннями з боку суб'єкта. У випадку ж об'єкта повсякдення, така символічна операція просто не відбувається; і саме тому, коли об'єкт повсякдення («бідний феномен») раптово саморозгортається, то суб'єкт переживання схоплюється цією задалегідь-неприписаністю. Суб'єкт естетичного переживання не здатен ні передбачити дію

насиченого феномену, ні повторити її навмисне. Якщо трапилось, що цілком повсякденний об'єкт стає для нас насиченим (наприклад, випікання пирогів для С. Плат), це не означає, що він збереже відбиток насиченості й надалі. Не феномен пристосовується до конституції свідомості, а суб'єкт, відмовляючись від звичної для нього оптики, підшукує таку оптику, котра дозволить йому побачити сам феномен [Marion, 421]. Безсумнівно, суб'єкт легше відається спостереженню бідного феномена, того, що є зрозумілим, того, що підтримує ілюзію повноти суб'єкта, «всемогутності» (і цим викликає автоматизоване із собою поводження), ніж того об'єкта, що підтверджує його (суб'єкта) неповноту.

На думку Ж.-Л. Маріона, суб'єкт ладний переживати «явлення об'єкта», якщо вдасться до операції феноменологічної редукції, взяття в дужки трансцендентних амбіцій власного «я»; тобто одного лиш дієвого поруху з боку об'єкта, насиченого феномена, — недостатньо. На тому ж наголошує і К. Мандокі [Mandoki, 74], коли вказує, що «суб'єкт естетики» — це створіння відкрите світу і готове до його коливань (як це описує Дж. Д'юї).

Окрім того, суб'єкт, з яким має справу естетика, очевидно чуттєвий до мистецтва і Прекрасного, але й чуттєвий до інших сфер життя. Це суб'єкт, що водночас контактує із помпезним і плюгавим, гротескним та елегантним, вульгарним та вишуканим, піднесеним та банальним. Узагальнюючи, це суб'єкт, який відкритий будь-якому досвіду, що ладен перетворитися на естетичний.

У світлі вжитку слова «досвід», розглянемо, чи є те, що переживає суб'єкт у взаємодії з об'єктом власне «досвідом». Г. Гумбрехт стверджує, що «досвід» протиставляється «сприйняттю» у тому аспекті, що перше відбувається за посередництвом пізнання (апропріювання) світу за допомогою концептів, тимчасом, як друге — робота зі спостереженням світу за допомогою чуттів [Gumbrecht, 100]. Активна чуттєва участь суб'єкта, що реалізується у «присутності», із редукцією поволоки концептів (повернення химерного «доконцептуального знання», як його необережно називає Г. Гумбрехт) здатне врешті ліквідувати ту «втрату світу», до якого призвела концентрація на герменевтиці. Переборення метафізики, на думку Г. Гумбрехта, відкриє для

суб'єкта нові обшири (чи поверне втрачені) взаємодії зі світом. Хай там як, для нас важливою є заувага дослідника щодо точки неповернення — накопичення інтерпретативного багажу, котре заважає суб'єкту існувати аутентично (користуючись термінологією М. Гайдегера) [Gumbrecht, 49]. Перманентне додавання «ще трішечки сенсу» [Gumbrecht, 57] екстенсивне розширення дискурсивного полотна лише додає до значення нових шарів, віддаляючи нас від самого присутнього феномена. Під «присутнім» Г. Гумбрехт має на увазі не темпоральний, а просторовий аспект, тобто щось «присутнє» — це те, що є досяжним для людини, може мати вплив на її тіло [Gumbrecht, 18]. Такий погляд на суб'єкт та об'єкт як обов'язково присутні помічно усуває простір уяви та фантазії, котрі не є релевантними в контексті цієї розвідки. Суб'єкт естетичного переживання не використовує когнітивні можливості своєї свідомості у взаємодії з об'єктом, а перебуває у фізичній, дійсній присутності із ним.

## **2.6. Ситуація естетичного переживання**

К. Мандокі наголошує на тому, що «естетичне» має тлумачитися дескриптивно через те, що довго «естетичний об'єкт» плутали із тим, що має називатися «об'єкт естетики» [Mandoki, 48]. Тому й переживання має бути не «естетичне», а переживання в умовах ситуації естетики. Розглянемо основні риси, що конституюють, уможлиблюють з'яву естетичного переживання.

### **2.6.1. Час і простір**

Як згадувалося, однією з передумов естетичного переживання об'єкта повсякдення є актуальна, фізична присутність суб'єкта, його наближеність до об'єкта переживання. Як стверджує К. Мандокі, категорія часопростору розуміється тут не онтологічно, а феноменологічно. Без часопростору неможливо було би сприймати не лише повсякденне життя як впорядковану дійсність, а й як дійсність загалом [Mandoki, 62]. Коли ми розглядаємо ситуацію естетичного переживання, яка відбулася із автором автобіографічного роману, то передбачаємо факт її дійсного переживання, художньо трансформованого в текст за допомогою наративних прийомів. Хоч просторово-часова інтуїція заломлюється досвідом [Mandoki, 62], вона не перестає бути апіорною, може

змінити свою конфігурацію, але неминуха для кожного перцептивного акту. Окремо місце і час самі по собі можуть виражати естетичні властивості і ставати каталізаторами у процесі з'яви естетичного переживання. Звернемось до М. Гайдегера і «істини, що відбувається» (ein Geschehen), тобто миті саморозгортання буття. Вводячи метафору «храму» та «землі», М. Гайдегер вказує, що лише присутність певних речей уможливорює з'яву інших речей у своїх первісних, споконвічних якостях [Gumbrecht, 74]. Таким чином, естетичне переживання повсякдення є прямо залежним від ситуації переживання повсякдення; буття «розгортається» для кожного по-інакшому. Простір конститує «тут» тіла суб'єкта, водночас конститууючись суб'єктом, так само, як і час конститує і є конституційованим «зараз» свідомості і миттю чуттєвого сприйняття [Mandoki, 62].

### **2.6.2. Тілесність**

«Естетика народилася як дискурс тіла» — вказує Т. Іглтон [Eagleton, 13]. П. Бергер та Т. Лукман вдало відзначають, що ми, як людські істоти, не лише є тілами, котрі нас визначають (і котрими нас позначають), а маємо тіла, котрі ми використовуємо, і естетичне (тобто чуттєве) сприйняття, що очевидно проходить і ментальні процеси, все одно залежить від тілесного аспекту буття людини [Berger, Luckmann, 71]. Тіло переживало різноманітні трансформації (спротив хворобам, культурне переосмислення, розвиток нових чуттів і занепад інших тощо), що очевидно вплинуло на загальний перцептивний рівень сприйняття дійсності. Тіло з його фізичними властивостями (бачити, відчувати на дотик, на запах, чути) — безсумнівний елемент естетичного переживання; саме тіло контактує з об'єктами повсякдення, певним чином притлумлюючи елемент мисленнєвої взаємодії із такими об'єктами. Існують різні способи сприйняття дійсності, переживання її, залежно від різних способів переживання тіла.

Автоматизоване сприйняття, характерне для повсякденної взаємодії суб'єкта переживання із об'єктом (майбутнього) переживання передбачає відключення участі активної свідомості, механічність тілесних рухів, ритм, що уможливорюється за рахунок тілесної взаємодії. Так само і «деавтоматизація»,

тобто мить естетичного переживання, передбачає зміну, перелом у ритмізованій тілесності, дисгармонію сьогосвітності. Подив проковує тілесне забуття, застигання, перерву у тілесній рутині. Цьому контекстові пасуватиме просторова метафора «перевороту», семантика котрого передбачає тілесну незручність і потрапляння у новий, досі не відчуваний, стан.

### **2.6.3. Культура**

П. Бергер та Т. Лукманн ілюструють походження культурних конвенцій у процесі конструювання реальності за допомогою механізмів типіфікації, об'єктифікації, седиментації, інтернаціоналізації, ідентифікації та легітимації [Mandoki, 64]. Культурне середовище, як те, що конституює кожне окреме повсякдення, уможливує одні естетичні переживання і притлумлює інші. Місце культурних конвенцій в естетиці повсякдення найкращим чином ілюструє Ю. Саїто, наводячи приклад того, яке ставлення в американській і японській культурі знаходить явище розвішаних на вулиці випраних простирадл. Якщо в американській культурі білизна вважається приватним і абсолютно неестетичним явищем (те, що Ю. Саїто називає "sore eye"), ба більше, саме американцями була вигадана домашня сушарка для білизни) то в японській подібна річ розглядається як естетичний предмет [IAFOR Media]. У такий спосіб дослідниця акцентує на тому, що перцепція відбувається обов'язково через культурні конвенції та «інтерпретативні спільноти» (матриці суб'єктивності). Середовище проковує естетичне ставлення. Наприклад, мешканців багатоповерхівок спіткатимуть зовсім інакші випадки естетичних переживань, ніж мешканців сільських будинків; так само у кожному конкретному випадку автобіографічних романів, що нами розглядаються, незважаючи на те, що усі автори культурно сполучені, їхні середовища представляють собою різні повсякдення — урбаністичне, воєнне та психіатричне. Відповідно і естетичні переживання пов'язуватимуться із кожним простором по-своєму.

Щодо освіченості суб'єкта переживання, то естетика повсякдення знімає цю залежність рівня освіти від інтенсивності переживання. Зрозуміло, що знання мистецького канону, ознайомленість із мистецькою сферою загалом закладають

підвалини для появи естетичного переживання об'єктів мистецтва. Здатність цінувати «складну» літературу, альтернативні види театру, вишукані страви здобувається за наявності попереднього знання про місце цих явищ в культурі загалом. У випадку повсякдення освіченість та культурна підготовленість суб'єкта не грають основної ролі, адже переживання повсякденних явищ, таких як розвішена випрана білизна, блискуча прикраса чи військовий марш претендує на універсальність у межах культури.

Часопростір, тілесність та культурні конвенції, таким чином, уможливають з'яву естетичного переживання об'єкта повсякдення, є його умовами. Насамкінець, варто вказати, що ці три складові важливі не так своєю наявністю, як своєю властивістю зникати, коли настає мить «присутності», бачення ніби вперше, «події істини», яку ми називаємо естетичним переживанням. Сполучаючись із об'єктом, суб'єкт переживання забуває, що знаходиться у певному часі і просторі, забуває про власну тілесну конституцію та сполученість із культурним кодом. Радикальна мить «освячення», що настає в процесі такого переживання, очищує суб'єкта від дискурсивної оболонки, переносить його в не-час, не-простір, не-тіло і не-культуру. Цей сприйняттєвий феномен забуття й «розчинення» у миті сполученості із об'єктом повсякдення ми й називатимемо естетичним переживанням повсякдення.

## **2.7. Естетичне переживання повсякдення**

Буття як універсальна характеристика не схоплюється в об'єкті — ми здатні сприймати лише окремі його екзистенційні аспекти [Фізер, 117-132]. На загал, естетичне переживання можна визначити в феноменологічному ключі як сам акт переживання певного сенсу, внаслідок чого свідомість набуває специфічно феноменологічного смислу «свідомості про...». Цей акт переживання повсякденного об'єкту означає, що спершу очевидність відбувається із нами, схоплює нас зненацька неозброєними значенням, а після, може навіть все життя «нам прийдеться витратити на те, щоб усвідомити цю очевидність» [Мамардашвили, бесіда 18]. М. Мамардашвілі описує як нарости рефлексивних об'єктивацій, що з'являються на первинній цілісності, зціплюються і

упаковуюються, входять у предмети поза нами. Для нього типовим прикладом є сцена куштування печива «Мадлен» із роману М. Пруста: «Виявляється, що декотрі стани, в котрих ми не розібралися, утримують в собі інакше, якусь істину про нас самих, що не збігається з її матеріальною формою. Ми живемо, оточені предметами такого роду, котрі утримують в собі цілі світи, сторонні форми, у котрих вони упакувалися» [Мамардашвили, бесіда 1-2].

Сам процес чуттєвого сприйняття повсякдення, згідно із думкою сучасної дослідниці естетики Дж. Робінсон, відбувається в 4 етапи: 1) початкова афективна оцінка ситуації, що фокусує увагу на своїй значимості для організму; 2) фізіологічні відгуки різноманітного кшталту; 3) когнітивна оцінка чи контроль ситуації; 4) «дійова тенденція» наблизитись чи ігнорувати. Естетичне же сприйняття від повсякденного відрізняється тим, що третій етап призводить до інтерпретативного поруху чи до кращого самоусвідомлення («greater self-understanding»). Дослідниця додає, що початково враження вже достатньо, щоб запустити процес чуттєвого досвідчення ситуації [Robinson, 59].

Згідно із поглядом К. Мандокі, усі досвіди є естетичними за визначенням, адже досвідчення дорівнює відчуженню (aesthesis). Існують «мистецькі досвіди», ті, що ми здобуємо від сприйняття об'єктів мистецтва, і є досвіди «естетичні», власне досвіди наповнення відчуженням [Mandoki, 35]. Таким чином, відчуження (aesthesis) етимологічно ми можемо розуміти як «сприйняття», а феноменологічно — як насолоду, у тому чи іншому її вияві [Mandoki, 69]. Утім, одразу варто ввести розрізнення понять «досвід» та «переживання», на котрому наголошує Г. Гумбрехт і означити, який саме аспект відчуження ми розглядаємо. З погляду семантики, слово «досвід» пов'язане із актами приписування сенсів, причому пост-фактум, отже «естетичний досвід» має місце після самого акту сприйняття. Натомість «естетичне переживання» (Г. Гумбрехт реферує до німецького слова «erleben») передбачає, що відбулося фізичне сприйняття об'єкта (wahrnehmung) і що після нього слідуватиме досвід як результат актів тлумачення світу [Gumbrecht, 53]. Отже, нас цікавить саме мить естетичного переживання, erleben, що характеризується такими рисами:

- специфічна темпоральність, під якою мається на увазі раптовість з'яви естетичного переживання, а з ним — втрачання відчуття часу у суб'єкта переживання; К. Х. Борер описує цю рису «екстремальної темпоральності» і стверджує обов'язковість для естетичного переживання «необхідності з'являнь і зникань», називаючи їх «естетичною негативністю», тобто «негативністю усвідомлення присутності, що щезає» [Bohrer, 7].

- значення «відсутності значення», що досягається станом «надінтенсивності», у котрий суб'єкт переживання потрапляє за умови специфічної темпоральності, вдивляння; «зчитування як такого», «занурення в субстанцію означення» [Gumbrecht, 34]. Важливо, що у цьому випадку ми не можемо говорити про «відсутність значення», адже розуміння й значеннєве кодування — це спосіб нашого буття у світі, і немає «очищеної від значення речі», сприймання й складається в саме себе через кодування й концептуалізацію. На противагу «значення відсутності значення» з'являється у поворотні миті, що відбуваються через перемикання в ситуативних рамцях, у яких ми досвідчуємо певні об'єкти [Gumbrecht, 77], і як наслідок цим подіям приписуємо статус винятковості. Близьким є запропонований Р. Бартом термін «притлумлений» («obtuse»), третій порядок значення, обмежений для аналітичної раціональності феномен. «Притлумлене», на противагу «очевидному» (зрозумілому, самоочевидному; насмілимось назвати його «повсякденним»), неможливо описати значеннєво, адже воно нічого не репрезентує, «переграє значення», стосується сфери метамови [Mandoki, 144]. «Притлумлене» — цінується, але не передається від суб'єкта до суб'єкта, адже ним просто неможливо поділитися [Mandoke, 144]. Ми відчуваємо «притлумлене» поза будь-яким порядком, точніше через зовні координати, трансгресивно, тим, що «притлумлене» передовсім відрізняється, і дозволяє повсякденному бути Іншим.

- елемент насильства; під насильством мається на увазі загарблення уваги суб'єкта переживання, що призводить до ефекту «щезання у сфокусованій

інтенсивності» («being lost in focused intensity») [Gumbrecht, 68]. «Усяке художнє довершення є за своєю сутті ніщо інше, як «різновид насильства» [Косиков].

- обмеженість ситуативними рамцями; ситуація з'яви естетичного переживання — неповторна; її актуалізація не спричиняється механічним повторенням;

- переломність, розривність; естетичне переживання повсякдення є своєрідним розривом, що актуалізує межі ситуації, оприявнює її інакшість, інтенцію готовності ситуації перейти в новий «агрегатний стан». У випадку усвідомлення меж ситуації, відбувається чи-то стягнення, спадання її до попередніх умов, повернення до стану автоматизації, усвідомленого, інструментального поведження із повсякденням; чи-то розсіяння ситуації, себто мить переживання розсіюється у повсякдення, розхитуючи, спричиняючи його коливання (Г. Гумбрехт називає цей момент естетичного переживання «коливанням між значенням і присутністю»).

- відсутність наявної (чи наявленої іншим) дистанції до об'єкта як передумова раптового її неінтерпретативного усвідомлення;

- позаяк естетичне переживання виникає в радикальній миті значення відсутності значення, то суперечливе питання природи «задоволення» (чи є воно зацікавленим (К. Мандокі), чи незацікавленим (І. Кант)) знімається, адже відсутність значення передбачає відсутність моменту привласнення. В естетичній оцінці немає естетичного незацікавлення, а лише, і до певної міри, семіотичне незацікавлення, у ту мить, коли семіозис відходить на другий план, призупиняється, поступаючися місцем естетичній оцінці [Mandoki, 19].

- наявність естетичної «насолоди» як результату естетичного переживання; під насолодою мається на увазі розкриття новизни об'єкта повсякдення, деавтоматизація, одивнення, що супроводжується відчуттям безпеки та довіри [Mandoki, 84, 130]. Ця насолода є наслідком «від-криття» («dis-covery») [Mandoki, 129], тобто відкидання накинutoго рутиною та економією сприйняття. Епіфанія з'являється тоді, коли об'єкт повсякдення виявляється неочікуваним чином; це насолода дослідника, експериментатора, відкривача. «Я» відкриває

значення відсутності значення, те, що мало можливість бути взагалі непоміченим.

- індивідуальність, непередаваність; індивідуація світу емпіричним його випробуванням, «такий взаємостосунок сутності й явища (як й інших категорій), котре вимагає зміни звичних рамок нашого мислення» [Мамардашвили, бесіда 1-2]; відповідно, мова не може використовуватися як засіб передачі значення відсутності значення.

### **Розділ 3. Естетичне переживання в автобіографічному романі**

Предмет дослідження — естетичне переживання повсякдення — вимагає такого текстуального об'єкта, що б задовольняв декілька вимог: сполученості із життєвим досвідом суб'єкта, відсутністю прямого конструювання художньої дійсності, відбиття суб'єктивного сприйняття автора, подієвої наративної структури, прозової форми, репрезентованого повсякдення. Вочевидь, найбільш придатним до розгляду жанром є мемуари чи листи, проте і те, і інше меншою мірою передбачають авторське художнє опрацювання тексту, тобто свідомий стилістичний й фігуративний акцентований опис автора митей естетичного переживання. Менш можливо, що документальний текст дозволить зробити припущення щодо наявності предмету цієї розвідки, й таким гіпотезам бракувало б об'єктивності, адже вони опиралися б на особистісне враження дослідниці. Індивідуально-авторський наголос на естетичній характеристиці описаного об'єкта та оцінка якості переживання є порівняно надійнішим джерелом. Автобіографічний роман, будучи квазі-дійсністю найнижчого порядку, являє собою художньо представлений, а значить чуттєво пережитий, образ авторського буття у певний період.

#### **3.1. Автобіографічний роман як об'єкт дослідження**

Аналізуючи автобіографічний роман, маємо почати з переліку характеристик повсякдення, якими оперує автор чи авторка у тексті. Для цього варто зважати на ті образи та згадувані феномени, що є лейтмотивними, постійними; вони складатимуть семантичне ядро авторського повсякдення. Повсякдення у кожному випадку визначатиметься відповідно до представленої соціальної матриці. Матриця — морфологія колективного суб'єкта [Mandoki, 196], диспозиція, що уможливорює соціальні інтеракції і уможливорюється ними водночас; це досвідчуваний, отілеснений та афективний світ охоплених нею суб'єктів. У випадку роману «Прощавай, зброє!» Е. Гемінгвея йдеться про воєнну матрицю, у випадку роману «Під скляним ковпаком» С. Плат — медичну та інституційну, у випадку «Улюбленої гри» Л. Коена — релігійну. Естетичне переживання об'єкту повсякдення, таким чином, розглядається як з'явлене на

грунті певної матриці і підкріплене ситуацією естетичного переживання (часопростором, тілесною та культурною приналежністю протагоністів — репрезентантів авторів).

У процесі ідентифікації естетичного переживання об'єктів повсякдення у тексті дотримуватимемо наступних оперативних правил. По-перше, варто уникати пастки надінтерпретації, у котру можна потрапити з причини накидання особистих естетичних характеристик тим фрагментам тексту, котрі не описують естетичне переживання як таке. Через те, що літературний твір є інтенційним об'єктом і містить лакуни [Фізер, 109-117], що враженнево заповнюються кожним рецептивним механізмом на свій лад, при аналізові тексту важливо сторонитися парадоксу власного естетичного переживання. Задля цього виокремлення опису естетичного переживання повсякдення має опиратися на риси, окреслені у попередньому розділі, а саме: індивідуальність, специфічна темпоральність, значення «відсутності значення», скорочена дистанція до об'єкта переживання, насичена увага до об'єкта переживання та естетична насолода як продукт переживання. Виокремивши відповідні описові фрагменти, можемо переходити до їх якісного і кількісного аналізу, відповідності розробленим рисам, висновків щодо природи авторського естетичного переживання.

### **3.2. Воєнне повсякдення у романі «Прощавай, зброє!» Е. Гемінгвея**

Ситуація естетичного переживання визначається часом, простором, тілесною та культурною приналежністю суб'єкта переживання. Головний герой роману «Прощавай, зброє!» Фредерік Генрі — чоловік середнього віку, американець, що бере участь у Першій світовій війні на боці італійської армії як парамедик і водій швидкої допомоги. Події відбуваються в наступних координатах: безпосередньо фронт (Фредерік як учасник бойових дій), госпіталь у Мілані (Фредерік як поранений пацієнт), готелі у Стрезі (Фредерік як дезертир), гори в Монтре (Фредерік як турист). Незважаючи на різницю у статусі головного героя відповідно до умов, в яких він опиняється, беззаперечним і безперечним тлом, автоматизованим повсякденням, типовим і рутинним для нього є війна,

бойові дії, які так чи інакше супроводжують героя протягом роману. Намагаючись «втекти від війни» буквально і метафорично (а значить і втекти від повсякдення), Фредерік описує своє до неї ставлення як до того, що «seemed no more dangerous to me myself than war in the movies» [Hemingway]. З цієї причини війна жодним чином не стає тригером естетичного переживання, а навпаки: усе, що пов'язано із бойовими діями, описано стисло, конспективно, односкладно. Військове повсякдення представлено як «перебіг подій», навіть якщо йдеться про миті прямої взаємодії із небуденним досвідом смерті: «All the drivers wore puttees. But Passini had only one leg. I unwound the puttee and while I was doing it I saw there was no need to try and make a tourniquet because he was dead already. I made sure he was dead. There were three others to locate» [Hemingway].

Отже, перебування у воєнних умовах є для головного героя буденним, типовим, одноманітним. Воєнна рутинна описується й у мовному плані: «Abstract words such as glory, honour, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates» [Hemingway]. Проте цього оповсякдененого воєнного досвідчення Фредерік прагне позбутися за допомогою алкоголю («whiskey is one of the pleasant parts of life»), чи то прямого уникнення військових обов'язків і дезертирства.

Згідно із частотою згадок та описовою переважністю авторське повсякдення, спільне для всіх окреслених ситуативних рамок, складають такі феномени: гори над містом, артилерія, військові частини, бруд, готель, алкоголь, вода, сірий, вологий, ліси, долини, дощ.

Естетичне переживання згаданих об'єктів представлено у двох видах. Першим є переживання звичайного як незвичайного, того, що, не будучи інтенсивним чи приголомшливим, актуалізує відчуття спокою, стабільності, захищеності [Highmore, 306–327]; йдеться про «бідні феномени», ті, що підтверджують ілюзію повноти суб'єкта переживання. Такими для головного героя стають феномени, що нагадують йому про «дім», навіюють стан спокою, «переносять» його у контемплативний не-воєнний простір: «After we had eaten

we felt fine... we felt very happy and in a little time the room felt like our own home. My room at the hospital had been our own home and this room was our home too in the same way» [Hemingway].

“That night at the hotel... outside the windows the rain falling and in the room light and pleasant and cheerful, then the light out and it exciting *with smooth sheets and the bed comfortable, feeling that we had come home*, feeling no longer alone... all other things were unreal» [Hemingway].

«If I woke in the night I knew it was from only one cause and I would shift the feather bed over, and then go back to sleep again, warm and with the new lightness of thin covers. The war seemed far away...» [Hemingway].

Фредерік мріє про життя поза воєнної буденності, у розрізі естетизованого повсякдення, котре на нього чекає: «I would like to eat at the Cova and then walk down the Via Manzoni in the hot evening and cross over and turn off along the canal and go to the hotel with Catherine Barkley... We would go in the front door and the porter would take off his cap and I would stop at the concierge's desk and ask for the key... I would step out and we would walk down the hall and I would put the key in the door... take down the telephone and ask them to send a bottle of capri bianca in a silver bucket full of ice... and the boy would knock and I would say leave it outside the door please» [Hemingway].

Об'єктами естетичного переживання другого типу, що характеризується специфічною темпоральністю, значенням «відсутності значення», відсутністю дистанції до об'єкта переживання (тобто перебування у присутності із цим об'єктом), сконцентрованістю уваги та наявністю естетичної насолоди як продукту переживання для головного героя роману є такі феномени, як споглядання дощу, вживання алкоголю, споглядання волосся дружини та споглядання гір.

Дощ є центральним мотивом у романі, обов'язковим елементом опису повсякдення. Події, пов'язані із воєнними операціями, супроводжуються дощем: «It had been raining in the mountains. We came into the town past the factories and

then the houses and villas and I saw that many more houses had been hit» [Hemingway].

«It stormed all that day. The wind drove down the rain and everywhere there was standing water and mud. There were many Austrian guns in the woods on that ridge but only a few fired» [Hemingway].

Негативну конотацію дощ дістає у зв'язку із тим, що Кетрін, кохана Фредеріка, висловлює щодо нього свій страх: «All right. I'm afraid of the rain because sometimes I see me dead in it... And sometimes I see you dead in it» [Hemingway].

Мить естетичного переживання з'являється у протагоніста тоді, коли дощ врешті перестає, провокуючи миттєву зміну сприйняття стану Фредеріка: «I remember waking in the morning. Catherine was asleep and the sunlight was coming in through the window. The rain had stopped and I stepped out of bed and across the floor to the window. Down below were the gardens, bare now but beautifully regular, the gravel paths, the trees, the stone wall by the lake and the lake in the sunlight with the mountains beyond, I stood at the window looking out and when I turned away I saw Catherine was awake and watching me» [Hemingway]. Таким чином, це естетичне переживання характеризується наявністю естетичної насолоди, відсутністю дистанції до феномену (адже дощ є типовим явищем), значенням відсутності значення (адже ніякого семантичного переживання дощу із наступною символізацією не трапляється). Разом з тим, процес споглядання раптового завершення дощу акумулює специфічну темпоральність і повертає увагу суб'єкта переживання.

Гори є ще одним постійним образом роману; здебільшого супроводжуючи героя у бойових діях, вони є елементом повсякдення, типовим пейзажем, що трапляється повсюдно: «Now the fighting was in the next mountains beyond and was not a mile away» [Hemingway].

«Up the river the mountains had not been taken; none of the mountains beyond the river had been taken» [Hemingway].

«We were in the foot-hills on the near side of the river and as the road mounted there were the high mountains off to the north with snow still on the tops» [Hemingway]. Мить естетичного переживання гірського ландшафту виникає тоді, коли герой натрапляє на новий, незвичайний для нього гірський вид: «I could look down through the woods and see, far below, with the sun on it, the line of the river that separated the two armies...I looked to the north at the two ranges of mountains, green and dark to the snow-line and then white and lovely in the sun... Those were all the Austrians' mountains and we had nothing like them» [Hemingway].

Деавтоматизація сприйняття, приватний досвід переживання «істини, що відбувається» і естетична насолода як результат взаємодії із об'єктом простежується у випадку споглядання Фредеріком волосся коханої, котре набуває характеристик насиченого феномена: «I loved to take her hair down and she sat on the bed and kept very still... I would take out the pins and lay them sheet and it would be loose and I would watch kept very still and then take out the last two pins and it would all come down and she would drop her head and we would both be inside of it, and it was the feeling of inside a tent or behind a falls» [Hemingway]. Описи волосся Кетрін лейтмотивно супроводжують описи враження Фредеріка: «She had taken her hat off and her hair shone under the light» [Hemingway].

«Catherine and Helen Ferguson were at supper when I came to their hotel. Standing in the hallway I saw them at table. Catherine's face was away from me and I saw the line of her hair and her cheek and her lovely neck and shoulders» [Hemingway].

«I watched her brushing her hair, holding her head so the weight of her hair all came on one side. It was dark outside and the light over the head of the bed shone on her hair and on her neck and shoulders» [Hemingway].

Важливу частину повсякдення Фредеріка займає алкоголь, що супроводжує його всюди: на фронті, в готелях, лікарнях та на відпочинку у горах. Вживання алкоголю є способом героя дистанціюватися від повсякдення війни; більш того, ставлення Фредеріка отримує не лише фізичну насолоду від вживання, а й естетичну: «She handed me the brandy bottle. I pulled the cork with

my pocket-knife and took a long drink. It was smooth and hot and the heat went all through me and I felt warmed and cheerful. 'Tt's lovely brandy,' I said» [Hemingway].

«I opened the bag and ate a couple of sandwiches and took a drink of the brandy. It made everything much better, and I took another drink» [Hemingway].

«...it swung in a metal cradle and you pulled the neck of the flask down with the forefinger and the wine, clear red, tannic and lovely, poured out into the glass held with the same hand...»[Hemingway].

«Wine is a grand thing, I said. It makes you forget all the bad» [Hemingway].

Отже, для протагоніста роману «Прощавай, зброє!», умовного прототипа Е. Гемінгвея, естетичне переживання повсякдення реалізується в двох модусах: естетичне переживання звичайного як незвичайного та естетичне переживання об'єкта повсякдення, близьке до епіфанічного. Останніми є власне контемплятивні об'єкти: волосся дружини, гори, дощ, та процес споживання алкоголю. Ситуація естетичного переживання, особливо перебування в умовах війни, є конститутивною умовою з'яви естетичного переживання повсякдення. Відкритий суб'єкт переживання — Фредерік — постає «втягненим» у ситуативну структуру, що актуалізує його естетичне переживання.

### **3.3. Медична матриця естетичного переживання повсякдення в романі С. Плат «Під скляним ковпаком».**

В автобіографічному романі «Під скляним ковпаком» С. Плат описує власний досвід перебування у психіатричних закладах 1953 року після здобуття стипендії в літературному журналі. Історія ведеться від особи Естер Грінвуд, 21-річної американки, студентки-відмінниці, зацікавленої у літературній діяльності. «Я взяла події із власного життя... щоб показати, наскільки самотньою може відчувати себе людина, що переживає злам... Я намагалася зобразити мій світ та людей в ньому ніби крізь викривлену призму скляного ковпака» [Plath, 80]. Розгляд естетичного переживання повсякдення, таким чином, має провадитися у координатах медичної матриці, яку К. Мандокі визначає як одну із найвпливовіших щодо естетики повсякдення. «У психіатричній медицині, естетична функція особливо важлива. Пацієнти із ментальними особливостями

часто переймають естетичне враження (lashed-by) від галюцинацій, хронічного емоційного болю, чи-то агресивних, самодеструктивних імпульсів» [Mandoki, 267]. На думку дослідниці, особливість їхнього естетичного переживання полягає в тому, що проблема пацієнтів є не лише ментальної природи, а й чуттєвої, афективної, тобто тієї, що лежить в корені естетичного переживання [Mandoki, 267]. З такого твердження легко зробити висновок, що розлади у ментальній сфері провокують розлади в чуттєвій сфері, а значить і в зміні процесу естетичного переживання повсякдення. У цьому контексті постає два питання: чи змінюється характер сприйняття повсякдення суб'єктом переживання і чи взагалі має місце естетичне переживання повсякдення у випадку зміненого стану свідомості, ментальної хвороби?

З'ясовуючи ці питання, звернемо увагу на те, як Естер визначає своє світобачення на початку роману. Вона почувається розгублено, заплутано й втомлено у світі постійної боротьби за перші місця: «I felt like a racehorse in a world without racetracks or a champion college footballer suddenly confronted by Wall Street and a business suit» [Plath, 24]. Ситуація естетичного переживання уможливорюється вказаними тілесними і культурними аспектами; просторово ж події роману відбуваються у двох вимірах: жіночий готель, куди Естер потрапляє після отримання стипендії, та психіатричні лікарні, де Естер переживає процес лікування від депресії. Прикметно, що розлогі згадки про естетичне переживання повсякдення трапляються у першій частині роману, коли ситуація естетичного переживання визначається елементом незагрозливості простору, нового життєвого досвіду та відкритості протагоністки до осмислення себе як особистості.

Як і в попередніх розглянутих нами автобіографічних текстах, для героїні цього роману характерне естетичне переживання звичайного як незвичайного. Естетичну насолоду Естер дістає від прийняття ванни: «There must be quite a few things a hot bath won't cure, but I don't know many of them. Whenever I'm sad I'm going to die, or so nervous I can't sleep, or in love with somebody I won't be seeing for a week, I slump down just so far and then I say: "I'll go take a hot bath"» [Plath, 7];

споживання вишуканої їжі: «I'm not sure why it is, but I love food more than just about anything else» [Plath, 9] та розчісування волосся: «A little electric shock flared through me and I sat quite still. Ever since I was small I loved feeling somebody comb my hair. It made me go all sleepy and peaceful» [Plath, 26].

З іншого боку, те повсякдення, що асоціюється в Естер із статусом дружини, знаходить однозначну негативну конотацію: «I tried to imagine what it would be like if Constantin were my husband. It would mean getting up at seven and cooking him eggs and bacon and toast and coffee and dawdling about in my nightgown and curlers after he'd left for work to wash up the dirty plates and make the bed... This seemed a dreary and wasted life for a girl with fifteen years of straight A's, but I knew that's what marriage was like...» [Plath, 26]. Для Естер, що не бажає примиритися із соціально-культурним устроєм тогочасної Америки, шлюбна рутина здається катастрофою: «maybe it was true that when you were married and had children it was like being brainwashed, and afterward you went about numb as a slave in some private, totalitarian state» [Plath, 26]. Більш того, естетичними для Естер постають ті феномени, що символізують позаконвенційне життя, ті, що якимось чином відмежовуються від постулювання упослідженості жінки. Так, образ подруги Дорін, що відрізняється вільною, незахарашеною конвенціями поведінкою, естетизується Естер. Коли головна героїня бачить Дорін у барі, просторі, що втілює свободу, подруга постає для неї в іншому світлі, ніби вперше: «It was so dark in the bar I could hardly make out anything except Doreen. With her white hair and white dress she was so white she looked silver. I think she must have reflected the neons over the bar. I felt myself melting into the shadows like the negative of a person I'd never seen before in my life» [Plath, 4]. Так само, одним із насичених естетичних переживань для Естер стає мить символічного «зняття» своєї жіночої ідентичності, коли після приниження з боку мізогіна Марко, вона підіймається на дах готелю і викидає звідти свої сукні, одна за одною: «Piece by piece, I fed my wardrobe to the night wind, and flutteringly, like a loved one's ashes, the gray scraps were ferried off, to settle here, there, exactly where I would never know, in the dark heart of New York» [Plath, 35]. Єдиний чоловік, що викликає в Естер

естетичний відгук – перекладач Константин, комунікація з котрим відрізняється тим, що той не розцінює її передовсім як сексуальний об'єкт: «He was lying on his back, his hands under his head, staring at the ceiling. The starched white sleeves of his shirt, rolled up to the elbows, glimmered eerily in the half dark and his tan skin seemed almost black. I thought he must be the most beautiful man I'd ever seen» [Plath, 25]. Саме поряд із Константином Естер раптово усвідомлює, що «не відчувала щастя з дев'яти років» [Plath, 23].

Коли ж для героїні повсякденним стає стан безсоння, що супроводжується думками про суїцид і безуспішними спробами втілити це бажання, згадок про естетичні переживання не трапляється зовсім. У цьому контексті можна було очікувати від героїні естетизації смерті, проте спроби накласти на себе руки різними шляхами не приносять Естер естетичного задоволення, описуються фактично, стисло. Авторка описує рутинне життя як боротьбу з часом: «I had followed the green, luminous course of the second hand and the minute hand and the hour hand of the bedside clock through their circles and semi-circles, every night for seven nights, without missing a second, or a minute, or an hour» [Plath, 40]. Дні перестають нести чуттєве навантаження, стають одноманітними: «I saw the days of the year stretching ahead like a series of bright, white boxes, and separating one box from another was sleep, like a black shade. Only for me, the long perspective of shades that set off one box from the next had suddenly snapped up, and I could see day after day after day glaring ahead of me like a white, broad, infinitely desolate avenue» [Plath, 40]. Єдине естетичне переживання, доступне для героїні в такому стані — споглядання тіней, що підтверджують існування часу, відмежовують день від вечора: «I hadn't slept for twenty-one nights. I thought the most beautiful thing in the world must be shadow, the million moving shapes and cul-de-sacs of shadow» [Plath, 46]. Більш того, Естер переживає конвульсивне переосмислення власних поглядів, спричинене, очевидно, емоційною напругою і ментальним неспокоєм; так, вона делюзивно мріє про ненависне нею раніше повсякдення у шлюбі: «I might just have met this prison guard in school and married him... It would be nice, living by the sea with piles of little kids and pigs and chickens, wearing what my

grandmother called wash dresses, and sitting about in some kitchen with bright linoleum and fat arms, drinking pots of coffee» [Plath, 47].

Друга частина роману стосується лікарняного життя Естер; авторка описує досвід перебування у громадській та приватній психіатричних лікарнях. Тут ми вперше натрапляємо на головну метафору роману — скляний ковпак, символ загрозованої дійсності, що нависає над Естер, закриваючи доступ до зовнішнього світу, вільного простору, де, власне, і мають місце миті естетичного переживання: «Wherever I sat — on the deck of a ship or at a street café in Paris or Bangkok — I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air» [Plath, 58]. Б. Беттлгайм вказує на важливість простору у процесі одужання пацієнта з ментальними особливостями й стверджує, що ідеальним варіантом був би простір, що гармонійно вписується в середовище, не втрачаючи індивідуальності; пацієнт не має перейматися почуттям підозри чи відчувати штучну безпеку, що ховається за обмеженнями [Mandoki, 267]. Для Естер простір лікарень однозначно не є таким, що простежується у тому, як описаний її щодень: «I had spent the mornings and afternoons and evenings wrapped up in my white blanket on the deck chair in the alcove, pretending to read» [Plath, 63]. Якщо, згадуючи своє «вільне» життя, Естер може яскраво описувати досвід сполученості із природою й естетичного її переживання, наприклад, у процесі катання на лижах («I felt my lungs inflate with the inrush of scenery — air, mountains, trees, people. I thought, "This is what it is to be happy"» [Plath, 30]), то новий світ, скутий межами її власного «я» — зчерствійлий до естетичного відгуку і видається Естер поганим сном: «To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream» [Plath, 54]. Незважаючи на це, зв'язок із попереднім життям «маленьких комфортів», як їх називає Естер, поновлюється, щойно хвороба відступає завдяки медикаментозному лікуванню; Естер знову відчуває присутність простих речей, що схоплюється її естетичним переживанням: «I heard the nurse knock on the door next to mine.... I thought, with a mild stir of pleasure, of the steaming blue china coffee pitcher and the blue china breakfast cup and the fat blue china cream jug with the white daisies on it I was

beginning to resign myself. If I was going to fall, I would hang on to my small comforts, at least, as long as I possibly could» [Plath, 66].

У випадку Естер, наявність естетичного переживання повсякдення обумовлюється сприйняттєвою спроможністю суб'єкта переживання. Змінений ментальний стан спричиняє приглушення естетичного ефекту, зокрема зменшує вірогідність актуалізації рис естетичного переживання повсякдення. Концентрація уваги на об'єкті, відчуття специфічної темпоральності за умови розладу когнітивних процесів стає проблематичним. Більш того, сприйняттєва дисфункція спричиняє зсув у семантичній площині, що призводить до неможливості з'яви значення відсутності значення у процесі естетичного переживання. Таким чином, суб'єкт переживання, апарат котрого не здатний до справної обробки дійсності, отримуватиме менший доступ до естетичного переживання повсякдення.

#### **3.4. Естетичне переживання урбаністичного повсякдення в романі Л. Коена «Улюблена гра».**

Головний герой автобіографічного роману Л. Коена — Ловренс Бревман — поет-музикант, представник богемного середовища Монреалю середини 50-х років 20 сторіччя. Бревман має єврейське походження («The Jews are the conscience of the world and the Breavmans are the conscience of the Jews. “And I am the conscience of the Breavmans,” adds Lawrence Breavman» [Cohen, 15]); відповідно, естетичне переживання повсякдення постає в контексті релігійної матриці, що постійно супроводжує протагоніста. Родина Бревмана, зокрема мати, російська емігрантка, збожеволіла після смерті батька головного героя, колишнього військового, його друзі і партнерки складають наративний центр роману, довкола якого будується ретроспективний сюжет.

Повсякдення Бревмена представлено урбаністичним простором Монреалю та Нью-Йорка. В описах щоденних картин, що їх спостерігає Бревман, типовим для Монреалю виявиться наступне: «Boredom, money, vanity, guilt, packs the pews. The candles, memorials, eternal lights shine unconvincingly, like neon signs, sincere as advertising» [Cohen, 193]. Схожим чином виглядає і нью-йоркська панорама,

зужита іншими й стерта до сприймання: «New York City... He was relieved that it wasn't his city and he didn't have to record its ugly magnificence. He walked on whatever streets he wanted and he didn't have to put their names in stories. New York had already been sung. And by great voices. This freed him to stare and taste at will...» [Cohen 109].

Бревман, у пасивному міському просторі, постає як творець власного повсякденного досвіду. Із сірого повсякдення він намагається зробити музей експонатів, колекцію спогадів, організованих на власних неповторний лад. Він прагне статики, намагається зупинити час, зберегти саму мить у творчому акті споглядання. Повсякдення Бревмана супроводжується невід'ємністю бажання перетворити повсякдення у витвір мистецтва, власноруч одивнити його за допомогою раптового жесту переривання ходу подій. Бревман близький до гайдегерівського постулата про шлях до істини через досвід нудьги, деструкцію як призупинку можливостей. Бревман раз по раз деактуалізує світ власноруч, й сприймає перебування у призупиненому світі за аутентичний стан. Зупинка є творчим актом; відповідно, споглядання і знімання ярма повсякденного побутування є для Бревмана передумовою естетичного переживання цього повсякдення. З цієї причини, рутина протагоніста пронизується постійною гонитвою за враженнями, богемним життям, особливими, неповторними миттями. «Кіно, ігри, музика, мистецтво та молитва є рятівними проявами ескапізму, адже вони підіймають над безликою рутиною і побутовим часом» [Desmond, 14]. Разом із товаришем Кранцом, Бревман намагається вистрибнути із потягу дорослого життя, що для нього є дійсністю «ten thousand conversations... peculiarities, horrors, wonders» [Cohen 46], обтяженою безвиходдю вибору: «The adult community was insisting that they choose an ugly particular from the range of beautiful generalities. They were flying from their majority, from the real bar mitzvah, the real initiation, the real and vicious circumcision which society was hovering to inflict through limits and dull routine» [Cohen, 87]. Повсякдення, як простір сірої безпеки і всеприйняття («lead me away from safety») [Cohen, 177], змушує Бревмана віддавати перевагу ексцентричній поведінці, підважуванню

суспільних уставів та пошуку кінематографічності у повсякденній дійсності: «Krantz, let's get out of here. The buildings are starting to claim me.» “I know what you mean, Breavman.” As they walked back to Stanley, Breavman was no longer in a movie» [Cohen, 98].

Бревман пристає до двозначної позиції поміж руйнуванням цінностей та систем з одного боку, а з іншого — прагненням зберегти нетривкість спогадів. Шлях до цих сяйливіших прозорів лежить у випадку Бревмена через мистецтво та кохання. Перед тим, як час відчує владу історії, Бревман прагне схопити і зберегти цей «quick freeze» в «the eternal case in the astral museum» [Kerber, 53]. Ці насичені миті естетичного переживання, що відповідають виокремленим нами рисам, трапляються обмежено, блискавично, «for one second»: «The buildings, doorways, sidewalk cracks, city trees shone bright and precise. He was where he was, all of him, beside a drycleaning store, high on the smell of clean brown-wrapped clothes. He was nowhere else. In the window was a secular bust of a man with a chipped plaster shirt and a painted tie. *It didn't remind him of anything when he stared at it. He was wildly happy to be where he was...* For a second he lived in a real city, one that had a mayor and garbage men and statistical records. For one second» [Cohen, 130]. Проте очевидно, що повсякдення конституює свою «зупинку», а мить радикального збереження була б неможлива, якби не актуалізувалась зануренням у безіменну матеріальність.

Те, що було назване, й, відповідно, привласнене, а значить виключає можливість перетворення, тобто «знайоме», для Бревмена обов'язково несе негативний відтінок. Закоханість, однозначно епіфанічний стан для головного героя, пов'язується із дефаміліарізацією: «He began to kiss her shoulders and face and although he was hurting her with his nails and teeth she didn't protest. “Your body will never be familiar» [Cohen, 27]. Коли одна із партнерок протагоніста, Тамара, стверджує, що «The lover must totally familiarize himself with his beloved» [Cohen, 83], Бревмен відповідає: «I don't want to memorize everything. I want to be surprised every once in a while». Винятковість і неоприявленість характеризується Бревманом як неможливість порівнянь. Так, незрівнянність (із тим, що навколо)

є ґрунтом для естетичного переживання: «And some women, Breavman thought, women like Shell, create it as they go along, changing not so much their faces as the air around them. They break down old rules of light and cannot be interpreted or compared. They make every room original» [Cohen, 141].

«He would fold the sheet away from her to watch her while she slept. There was nothing in the room but her uncovered flesh. He didn't have to compare it with anything» [Cohen, 144]. Постійність же, на противагу, є перепорою на шляху до чистого сприйняття, лякає Бревмана катастрофою приреченості на одноманіття: «One night, watching her, he decided he would leave the next morning. Otherwise he'd stay beside her always, staring at her» [Cohen, 152].

Бревман відчуває естетичний зв'язок із тим, що відрізняється, разюче приголомшує. Таким насиченим феноменом для нього стає табірне знайомство із хлопчиком Мартіном, що відрізнявся від однолітків дивними захопленнями на кшталт перерахування голок на сосні [Cohen, 165] чи плавання в болоті [Cohen, 184], де він, зрештою, і загинув. Смерть Мартіна, що означала поривання із одивненим світом, змусила Бревмана відмовитися і від табірної повсякдення й повернутися в місто.

Схожий стосунок Бревман має й до простору: «He knew he'd hate his room before he unlocked the door. It was exactly the same as he'd left it» [Cohen, 131]. Бревман наголошує на важливості впровадження «незнайомого» і в мертво матерію одруження, котру він зневажає: «Foreign steel must be introduced. The world in the married house is too spongy, familiar. The pain, present in plenty, is absorbed. Other worlds must be ushered in to cut the numb» [Cohen, 138].

Чужими й неприйнятними є для Бревмана інтенції інших створити для нього світ повторюваного повсякдення: “You want to live in a world where the light has just been switched on and everything has just jumped out of the black. That's all right, Lawrence, and it may even be courageous, but you can't live there all the time. I want to make the place you come back to and rest in» [Cohen, 117]. Бажання Шелл, однієї із коханок Бревмана, переставити меблі в кімнаті, наштовхується на несприйняття Бревмана, адже цей жест внесення авторського укладу в

побутування, де автором є не він, означатиме, що «we couldn't simply endure the filth, we had to come to terms with it» [Cohen, 117].

Окрім коротких митей відчуття простору, насиченим феноменом, об'єктом повсякденного переживання для Бревмана є взаємодія із тілом іншого. Тіло коханої людини, вписане у простір повсякдення, спричиняє у протагоністі найвищий ступень естетичного переживання: «Breavman thought about her all the time but he experienced no lust for her. This was new. *He thought about her presence with no longing.* She was alive, her beauty existed. He did not want to tear down the theatre in his fantasy and rescue her from the dark fiction. She was there. She was in the city, or some city, some train, some castle or office. He knew their bodies would move together. That was the least of it» [Cohen, 139]. Схожі миті відчуття характеризуються раптовістю з'яви, сконцентрованою увагою суб'єкта переживання, а над усім — значенням відсутності значення, що простежується в особливості опису факту присутності при спогляданні тіла, а не намаганні віднайти значення у контемпліації: «It was Shell. It was a certain particular woman who had an address and the features of her family... All her expressions represented feelings. When she laughed it was because. When she took his hand in the middle of the night it was because. She was the reason. Shell, the Shell he knew, was the owner of the body. It answered her, was her. It didn't serve him from a pedestal. He had collided with a particular person. Beautiful or not, or ruined with vitriol tomorrow, it didn't matter» [Cohen, 153].

«Tamara flicked a roll of ashes out the window. It fell like a feather and then disintegrated in the rising wind. Breavman watched the small gesture.

“I can't stand how beautiful your body is.”

He thought he would be content if he were condemned to live that moment over and over for the rest of his life» [Cohen, 79].

Епіфанічна мить сполученості із об'єктом, що несе передовсім інструментальну функцію, тобто стосується повсякденного вжитку (адже Бревман є музикантом), знаходимо в описі гри на гітарі: «But there are those good times when the tone is deep and lingering, and he cannot believe it is himself who is

strumming the strings. *He watches the intricate blur of his right hand and the ballet-fingers of his left hand stepping between the frets*, and he wonders what connection there is between all that movement and the music in the air, which seems to come from the wood itself» [Cohen, 102].

Поряд із естетичним переживанням повсякдення, що реалізується через деавтоматизацію автоматизованого, наприклад миті, коли Бревман переживає раптове розуміння наявності своїх предків, яку актуалізують умови пейзажу, дощу та спогадів про батька («It was raining when he went outside, her voice still with him... Then an idea crushed him — he had ancestors! He lay very still while his clothes soaked. Something very important was going to happen in this arena... Not in gold, not in light, but in this mud something necessary and inevitable would take place. He had to stay to watch it unfold...») [Cohen, 167], натрапляємо й на той, що вже мав місце в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброе!», тобто мить переживання звичайного як незвичайного, відповідно того, що спонукає до естетичної насолоди, пов'язаної із спокоєм, комфортом та сполученістю із повсякдення [Highmore, 306-327]: «At night there was Shell, poems and the journal while she slept. Most of the time he was happy. There were weekend breakfasts of eggs and blueberry muffins when Shell was the genius of an ancient farmhouse kitchen histories away from New York — which they could abandon at any time for the green sofa, which was dateless. There were movie afternoons, mythological analyses of C Westerns, historic spaghetti dinners at Tony's at which the phoniness of Bergman was discovered» [Cohen, 152].

Протагоніст роману «Улюблена гра» — Бревман — є активним суб'єктом естетичного переживання власного повсякдення. Штучно обумовлюючи естетичне переживання, Бревман воліє замкнути життя в процесуальності, творчому акті. Залишок оповсякдененої дійсності, де мистецький рух неможливий, є неприйнятним, чужим. Бревман обирає покинути взаємодію із «бідними» феноменами, тими об'єктами повсякдення, що не проходять «обробку». Естетичне переживання об'єктів повсякдення будується не згідно із особливістю природи об'єкта, а відповідно до креативної сили суб'єкта

переживання, особистої можливості надати об'єкту статусу «насиченого феномена».

## Висновки

Поставлене завдання окреслення історичної тяглості категорій, дотичних до предмету дослідження, виконане у Розділі 1, дозволяє зробити наступні висновки. Розглянута історична ретроспектива естетичної теорії утверджувала категорію Прекрасного як центральний концепт, а мистецький твір — як головну причину естетичного переживання. Останньому приписувалося пізнання або чуттєве досвідчення, котрі реалізувалися співпрацею когнітивних (увага, уява, асоціація) та розумових інструментаріїв. Для естетики повсякдення, початки котрої були закладені прагматичною естетикою, зокрема Дж. Д'юї, перебіг переорієнтації естетичних категорій важливий кількома теоретичними здобутками: постулатом щодо відносності категорії Прекрасного, її культурно-світоглядної залежності; розширенням поняття «естетичне» і як наслідок виокремленням таких рис естетичного переживання, як одивнення і трансцендентування; перенесенням акценту естетичного ставлення на об'єкт повсякдення.

Визначення теоретичного базису у галузі естетики повсякдення із паралельним формуванням робочого термінологічного словника, здійснене у Розділі 2, дозволило запропонувати теоретичний варіант визначення поняття «повсякдення» та поняття «естетичного переживання повсякдення» — індивідуального, непередаваного обмеженого ситуативними рамками відчуження повсякденного об'єкта, що характеризується специфічною темпоральністю, значенням «відсутності значення», відсутністю дистанції до об'єкта переживання, уміщенням елемента насильства (у значенні загарблення уваги суб'єкта переживання, що призводить до ефекту «щезання у сфокусованій інтенсивності») і актуалізацією естетичної насолоди. Також у Розділі 2 була окреслена теоретична модель статусу взаємодії суб'єкта та об'єкта естетичного переживання повсякдення у ситуації естетичного переживання («середня суб'єктивність»).

Ідентифікація елементів опису «естетичного переживання повсякдення» в автобіографічних романах С. Плат, Е. Гемінгвея та Л. Коена, реалізована в

Розділі 3, дозволяє зробити наступні висновки щодо природи естетичного переживання повсякдення та його відбиття в літературі.

Схарактеризоване естетичне переживання повсякдення, у повноті своїх рис, трапляється в усіх трьох розглянутих автобіографічних романах, що свідчить про його теоретичну доцільність та практичну репрезентованість. Це дозволяє зробити припущення про невід'ємність естетичного переживання від світостосунку індивідуума взагалі, а значить і його обов'язкову наявність в автобіографічній літературі, котра є засвідченням індивідуальної авторської дійсності. Конструювання квазі-дійсності автобіографічного літературного твору передбачає обов'язкове оповідне відбиття повсякдення та естетичних переживань, що у ньому трапляються, позаяк повсякдення є універсальним поняттям, хоч і культурно залежним.

Спільними рисами, що знаходять своє оповідне відображення є відчуття протагоністами особливого побутування часу («специфічна темпоральність»), концентрація уваги на об'єкті повсякдення («елемент насильства»), тілесна наближеність до об'єкта переживання («відсутність дистанції»), естетичний відгук, що в текстах передається за допомогою вживання відповідних семантичних конструкцій. Спільною для всіх трьох випадків є і риса «значення відсутності значення», досягнута спіральністю семантичних нашарувань, що, подібно до діалектичних тактів, у певну мить провокують відміну семіозису, стягнення, ефект перемикання. У літературному тексті підкреслення відсутності значення, досягнутого в мить естетичного переживання реалізується за допомогою об'єктивістського, «шозистського» опису, як, наприклад, опис споглядання волосся дружини (Е. Гемінгвей), катання на лижах (С. Плат), гри на музичному інструменті (Л. Коен).

Кожна із вказаних рис естетичного переживання повсякдення уможлиблюється зовнішніми передумовами: готовністю, «відкритістю» суб'єкта до естетичного переживання повсякдення і взаємодії із об'єктом повсякдення, та наявністю ситуації естетичного переживання.

Під «відкритістю» суб'єкта мається на увазі усі ті модули свідомості, що уможливають інтенційність. Радикальна втрата значення, часу, світовості, повсякденності, тобто зняття, дужкування (феноменологічне епохе) можливе за умови інтенційного поруху. Так, риса «специфічна темпоральність» реалізується завдяки усвідомленню суб'єктом переживання часових та просторових рамок, можливості взаємодії із часом і простором. Для протагоністів романів Л. Коена та Е. Гемінгвея ця взаємодія реалізується через інтенцію деавтоматизації (у першому випадку) і готовність до деавтоматизації (у другому випадку). Для протагоністки роману С. Плат, що перебуває у зміненому ментальному стані і не відчуває часу, естетичне переживання повсякдення стає неможливим.

Під «ситуацією естетичного переживання» мається на увазі наявність часопростору, тілесної та культурної приналежності. Завершеність, усталеність, сформованість досвіду (власне ситуація естетичного переживання) призводить до перемикання, що «продукує присутність» [Gumbrecht]. Це коло можливостей актуалізації, що «пульсує» [Bennet], ґрунт відчуження [Mandoki], що перетворює форми [Мамардашвили], відд(і/а)лення, розрив, вигук від об'єкта у бік суб'єкта [Wittgenstein], на котрий той може відповісти лише естетично. «Насиченість» феномена [Marion] визначається відповідно до того, наскільки суб'єкт поміщує себе в ситуацію естетичного переживання (Е. Гемінгвей, Л. Коен), чи наскільки ситуація вміщується у суб'єкті переживання (С. Плат).

Згідно із строкатістю даних щодо об'єктів естетичного переживання повсякдення (С. Плат: катання на лижах, неконвенційні прояви поведінки; Е. Гемінгвей: споглядання дощу та волосся дружини, вживання алкоголю; Л. Коен: гра на гітарі, споглядання тіла), можна зробити припущення, що естетичне переживання ладне виникати відносно будь-якого об'єкту повсякдення за умови наявності таких параметрів, як усвідомлення «я», справності когнітивного апарату, відкритості суб'єкта переживання.

Також важливо окреслити мовний аспект, те, як естетичне переживання повсякдення відображене в мовному плані. У випадку, коли схоплення актуальних рис ситуації неможливе, автори вдаються до стилістичного,

фігуративного одивнення самої мови, єдиного доступного інструменту опису естетичного переживання [Barthes]. Позаяк естетичне завжди пов'язане із трансцендентним, а подивитись з перспективи розриву видається неможливим, то оприявлення інакшості естетичного переживання порівняно із автоматизованим реалізується за рахунок розхитування самої мови. Суб'єкт естетичного переживання, водночас автор-креатор, переживає естетичне переживання ще й з авторської, мовної, дистанції. Структура поняттєвого мислення, конститутивного для нас, що уможлиблює і обмежує водночас, є своєрідною прозорою стіною поміж висловленим і невисловленим. Трансцендентне — той обов'язковий надлишок, що з'являється у процесі естетичного переживання повсякдення, який у випадку автобіографічного роману фіксується фактом деавтоматизованої мови. Відтак знесення цієї стіни є останньою революційною боротьбою — боротьбою із мовою. Проте чи збереже естетичне переживання свою природу за умови онтологічних модифікацій мови залишається питанням до обговорення.

## Список використаної літератури

- Європейський словник філософій: у 5 т. / під. кер. Б. Кассен. К.: Дух і літера, 2011. Т. 1. 576 с.
- Косиков Г. К. «Адская машина» Лотреамона. URL: <http://www.philology.ru/literature3/kosikov-98.htm> (дата звернення: 12.06.2020).
- Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований / Беседы 1-12, 2000. с. 5-205. URL: <https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/mmk/estetika.html>. (дата звернення: 13.06.2020).
- Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М.: Лабиринт, 1994. URL: <http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1619>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Мамардашвили М. Беседы о мышлении: беседа 18. URL: <https://mamardashvili.com/archive/lectures/thinking/bm18.html>. (дата звернення: 13.06.2020).
- Фізер І. Філософія літератури. К.: НаУКМА, 2012. 217 с.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Corpus, 2016. 640 с.
- Addison J. The Spectator: 8 vol. / ed. G. A. Aitken. London, 1898. V. 6, 72 p.
- Архіпов Н. Философия и гуманитарные науки. Жиль Дельоз. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-opisaniie-zhienshchiny>. (дата звернення: 13.06.2020).
- Astra Teylor. Examind Life. [video]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1279083/>. (дата звернення: 13.06.2020).
- Barthes R. Critical Essays. Evanston: Northwestern University Press, 1972. 279 p.
- Beardsley M. Aethetics: From Classical Greece to the Present. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996. 415 p.
- Benjamin W. Undoing Legal Violence: Walter Benjamin's and Giorgio Agamben's Aesthetics of Pure Means. *Journal of Law and Society*. 2007. Vol. 34. № 1.
- Bennet J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010. 200 p.
- Berger P., Luckmann T. La construcción social de la realidad / trad. S. Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. 232 p.
- Berleant A. 1986. The historicity of aesthetics I, II. *British Journal of Aesthetics*. 1986. Vol. 26, №2. P. 101–11, №3. P. 195–203.

- Berleant A. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991. 288 p.
- Bohrer K. *Ästhetische Negativität*. Munich: Hanser, 2002. 421 p.
- Boscagli M. *Stuff Theory Everyday Objects, Radical Materialism*. New York: Bloomsbury, 2014. 289 p.
- Burke E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* / ed. J. T. Boulton. New York: Columbia University Press, 154 p.
- Cassirer E. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/cassirer/>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Cohen L. *The Favourite Game*. Toronto: McClelland & Stewart, 2000. 203 p.
- Desmond P. The Phenomenon of Leonard Cohen. *Canadian Literature*. 1967. № 34, P. 5-23.
- Dewey J. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1934. URL: <https://sites.evergreen.edu/danceasart/wp-content/uploads/sites/124/2015/09/Art-as-Experience-ch.1.pdf>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Dufrenne M. *Phenomenologie de l'Experience Esthetique: 2 vol.* Paris: Universitaires de France, 1953. V. I, P. 199, 312.
- Eagleton T. *The Ideology of the Aesthetic*. New York: Blackwell, 1990. 432 p.
- Fallico A. *Art and Existentialism*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. 175 p.
- Gumbrecht H. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. 180 p.
- Guthrie W. *A History of Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 476 p.
- Haapala A. The Everyday, Building, and Architecture: Reflections on the Ethos and Beauty of our Built Surroundings. *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory*. 2017. №22 (36). P. 171–182.
- Harman G. *Objects, A Brief Description*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4oOqGo3\\_YHA](https://www.youtube.com/watch?v=4oOqGo3_YHA). (дата звернення: 12.06.2020).
- Hegel G. W. F. *Philosophy of Fine Art: 4 vol.* / trans. F. P. B. Osmaston. London: G. Bell and Sons, 1920. V. I, P. 157-59.
- Heidegger M. *Basic Writings / On the Origin of the Work of Art* / D. F. Krell. New York: HarperCollins, 2008, 464 p.

Hemingway E. Farewell to Arms. London: Jonathan Cape, 1929. 253 p. URL: [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.209262/2015.209262.A-\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.209262/2015.209262.A-_djvu.txt). (дата звернення: 13.06.2020).

Highmore B. Homework: Routine, Social Aesthetics and the Ambiguity of Everyday Life. *Cultural Studies*. 2004. №18 (2/3). P. 306–327.

Hume D. Inquiry Concerning the Principles of Morals. New York: Macmillan, New York, 1957. URL: <https://www.gutenberg.org/files/4320/4320-h/4320-h.htm>. (дата звернення: 12.06.2020).

Hutcheson F. An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue. London, 1726. URL: <https://oll.libertyfund.org/titles/hutcheson-an-inquiry-into-the-original-of-our-ideas-of-beauty-and-virtue-1726-2004>. (дата звернення: 12.06.2020).

IAFOR Media. Everyday Aesthetics and World-Making by Yuriko Saito, Rhode Island School of Design. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ktwTiUl\\_fEQ&t=15s](https://www.youtube.com/watch?v=ktwTiUl_fEQ&t=15s). (дата звернення: 13.06.2020).

Kant I. Critique of Judgement / trans. J. H. Bernard, *London*: Macmillan, 1914. URL: <https://oll.libertyfund.org/titles/kant-the-critique-of-judgement>. (дата звернення: 12.06.2020).

Kerber J. There's a crack in everything: Preservation, Fortification, and Destruction in The Favourite Game / Intricate Preparations: Writing Leonard Cohen / ed. St. Scobie, Toronto: ECW Press, 2000. 272 p.

Leddy T. Everyday surface aesthetic Qualities: “neat”, “messy”, “clean”, “dirty”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1995. №53 (3). P. 19.

Mandoki K. Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities. Burlington: Ashgate, 2016. 344 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/289817640\\_Everyday\\_aesthetics\\_Prosaics\\_the\\_play\\_of\\_culture\\_and\\_social\\_identities](https://www.researchgate.net/publication/289817640_Everyday_aesthetics_Prosaics_the_play_of_culture_and_social_identities). (дата звернення: 12.06.2020).

Marion J.-L. Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 480 p.

Nietzsche F. Birth of Tragedy / trans. W. Haussmann. URL: <http://www.gutenberg.org/files/51356/51356-h/51356-h.htm>. (дата звернення: 12.06.2020).

- Pels P. *The Spirit of the Matter: On Fetish, Rarity, Fact, and Fancy / Border Fetishisms. Material Objects in Unstable Spaces* / ed. P. Speyer. New York: Routledge, 1998. 262 p.
- Plath S. *The Bell Jar*. New York: Bantam Books, 1972. 81 p.
- Plato. *Phaedrus* / trans. R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press, 1952. 172 p.
- Plato. *Philebus* / trans. R. Hackforth as *Plato's Examination of Pleasure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945. 143 p.
- Plotinus. *The Enneads* / trans. St. MacKenna, rev. by B. S. Page. London: Faber&Faber, 1956. 702 p. URL: <https://archive.org/details/plotinustheennea033190mbr>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Potgieter F. An Educational Perspective and a Poststructural Position on Everyday Aesthetics and the Creation of Meaning. *The Journal of Aesthetic Education*. № 51 (3). P. 72–90.
- Priest St. Merleau-Ponty's concept of the body-subject. URL: [https://www.researchgate.net/publication/248845584\\_Merleau-Ponty's\\_concept\\_of\\_the\\_body-subject](https://www.researchgate.net/publication/248845584_Merleau-Ponty's_concept_of_the_body-subject). (дата звернення: 13.06.2020).
- Robinson J. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press, 2005. 516 p.
- Saito Y. *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World Making*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 259 p.
- Sánchez Vázquez A. 1992. *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo, 2005. 269 p.
- Santayana G. *The Sense of Beauty; being the Outlines Of Aesthetic Theory*. URL: <http://www.gutenberg.org/files/26842/26842-h/26842-h.htm>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Schelling F. *System of Transcendental Idealism / An Anthology of Modern Philosophy*. New York: Farrar & Rinehart, 1931.
- Schiller F. *On the Aesthetic Education of Man: Letters* / trans. R. Snell. New Haven: Yale University Press, 1954. 146 p.
- Schopenhauer A. *The World as Will and Idea: 3 vol.* / trans. K F. J. Payne. Indian Hill, 1958. URL: <https://www.gutenberg.org/files/40868/40868-pdf.pdf>. (дата звернення: 12.06.2020).
- Schutz A., Luckmann T. *The Structures of the Life-world*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 335 p.

Shaftesbury E. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*: 2 vol. / ed. J. M. Robertson. London: Garland Publishing, 1900. V.1. 296 p.

Stolnitz J. *The Aesthetic Attitude. The Philosophy of the Visual Arts* / ed. Ph. Alperson. New York: Oxford University Press, 1992. P. 10, 13.

Wittgenstein L. *Wittgenstein's Lectures: Cambridge, 1932-1935*. New York: Prometheus, 2001. 225 p.

## **Додатки**

### **Термінологічний словник**

Естетика — теорія про засвоєння дійсності через естетичне переживання, що асоціюється із іншими видами засвоєння світу людиною у певних історичних, соціальних та культурних умовах.

Естетика повсякдення — теорія про засвоєння повсякденної дійсності через естетичне переживання, що асоціюється із іншими видами засвоєння світу людиною у певних історичних, соціальних та культурних умовах.

Естетичне — характеристика, якої набуває об'єкт у процесі естетичного переживання.

Повсякдення — розріз дійсності, що вміщує об'єкти, середовища та ситуації із нашого повсякденного життя, що сприймаються як буденні, типові, ті, що передбачають практичний, інструментальний стосунок.

Об'єкт повсякдення — те зовнішнє стосовно суб'єкта, що є елементом повсякдення, хай то предмет, явище, процес чи подія.

Суб'єкт переживання — суб'єкт, що відкритий до переживання, ладного перетворитися на естетичне.

Ситуація переживання естетичного — умови процесу переживання естетичного (часопростір, тіло, культура).

Естетичне переживання повсякдення — індивідуальний, непередаваний обмежений ситуативними рамками процес відчування повсякденного об'єкта, що характеризується специфічною темпоральністю, значенням «відсутності значення», відсутністю дистанції до об'єкта переживання, містить елемент насильства і актуалізує естетичну насолоду.