

УДК 130

Кривошея Т. О.

СТРАТЕГІЇ НЕКЛАСИЧНОГО ЕСТЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ: НИЗОВА ЕСТЕТИКА

У статті окреслено проблему побудови так званої низової естетики, або естетики вторинних відчуттів, у контексті некласичного естетичного дискурсу. Розглянуто концепції фізіологічних відчуттів Ж. М. Гюйо та Ф. Ніцше, проаналізовано теорію вторинних відчуттів М. Діакону. Доведено, що класична естетика заперечувала естетико-художній потенціал «низьких» чуттів, а сучасна актуалізація альтернативних чуттєвих модусів (дотик, нюх, смак) є необхідною альтернативою для традиційної ієрархії відчуттів.

Ключові слова: некласична естетика, естетика вторинних відчуттів, низька естетика.

В статтє ставитьсє вопрос о необходимости построения так называемой низовой эстетики, или эстетики вторичных чувств, в контексте неклассического эстетического дискурса. Рассматриваются концепции физиологических чувств Ж. М. Гюйо и Ф. Ницше, анализируется теория вторичных чувств М. Диакону. Доказывается, что классическая эстетика отрицала эстетико-художественный потенциал «низких чувств», а современная актуализация альтернативных чувственных модусов (прикосновение, запах и вкус) есть необходимой альтернативой для традиционной иерархии чувств.

Ключевые слова: неклассическая эстетика, эстетика вторичных чувств, низкая эстетика.

The article raises the question of the need to build the so-called low-level aesthetics, aesthetics or secondary sense in the context of non-classical aesthetic discourse. Discusses the concept of the physiological senses J. M. Guyot and Nietzsche, analyzes the theory of secondary emotions M. Diakonu. It is proved that classical aesthetics denied esthetic-artistic potential «low feelings», and the modern update of alternatives sensory modes (touch, smell and taste) is a needed alternative to the traditional hierarchy of the senses.

The keywords: non-classical aesthetics, aesthetics of secondary emotions, low aesthetic.

У предметне поле сучасної гуманітаристики все активніше залучаються так звані «низькі» фізіологічні відчуття, які довгий час перебували поза генеральними дослідними стратегіями естетиків, культурологів, мистецтвознавців. У чіткій ієрархії чуттєвості, встановленої в межах класичної естетики, чуття нюху та смаку (меншою мірою дотику) вважались непридатними для передачі естетичних переживань та були радикально протиставлені «інтелектуальному» зору й слуху, отже, набули сталих низових конотацій та надовго опинились «на лаві» чуттєвих аутсайдерів.

Недостатня увага до низьких відчуттів, вочевидь, обумовлена тим, що класична естетика обмежувалась сферою споглядання предметностей – естетичне ототожнювалось із споглядальною точкою зору на речі. Решта «неспоглядального» автоматично залучалась до практичного, заінтересованого

«життєвого» ставлення до світу (який, начебто, є протилежним естетичному спогляданню). Чим менш дискантна (опосередкована) чуттєва модальність, тим складніше її досліджувати з огляду на її непрозорість: усе те, що не можна спостерігати, так би мовити, «на відстані», гірше усвідомлюється та репрезентується у мові. Отже, теоретична незацікавленість низькою чуттєвістю на пряму пов'язана із формуванням логоцентричної світонастанови як браку присутності (Г. У. Гумбрехт). Логоцентрична «культура значення», нівелюючи «культуру присутності», створювала механізми дистанціювання (зір, теорія, мова, наука) та позбавлялась цінності безпосередності й відчування тут-буття.

Отже, в культурі значення як культурі відсутності підлягало сумніву ідея про те, що менш «відрефлектовані» модальності чуттєвості часто ініціюють більш важливий онтологічний досвід, у тому числі й естетичний.

Однією із перших вдалих спроб опанувати естетичний потенціал «нижчих» чуттів можна вважати теоретичні пошуки французького філософа й поета Жана Марі Гюйо (1854–1888). «Моністичний натуралізм» (як визначає свою світоглядну позицію філософ) – єдиний розвиток єдиного начала – є висхідною для Гюйо стратегією органічно поєднати здатність мислити із здатністю відчувати та переживати. Саме тому поняття «відчуття», поєднуючись із поняттям «життя», становить висхідний момент його філософських ідей (починаючи від етичних і виховних інтенцій та закінчуючи соціологією мистецтва й естетикою). У такому руслі у поглядах Гюйо можна знайти загальну тенденцію філософської думки другої половини ХІХ ст. відшукувати опозиційні щодо розуму світоглядні моделі: зацікавлення «фізіологічними» відчуттями дотику й нюху та розуміння їх як потужного засобу передавання емоцій, на думку українського естетика О. Оніщенко, створює важливий для некласичної естетики прецедент перегляду певних концептуальних стереотипів, за якими «запахові» та «дотикові» враження можуть послугувати розкриттю сутності й змісту художньої творчості та прояснити окремі емоційні стани, що із ними пов'язані [4, с. 15].

Фізіологічні нижчі відчуття і традиційно високі (естетичні) відчуття (за Гюйо) складають основу для сприймання емоційно нейтрального мистецтва. Розуміючи мистецтво як ретранслятор естетичних емоцій суспільного характеру, Гюйо вбачає в ньому потужний механізм формування спільності відчуттів та почуттів. Звідси й розуміння суспільно-виховного значення мистецтва: тільки мистецтво як неупереджений механізм із виробництва естетичних емоцій здатне змусити людей однаково відчувати, спільно переживати.

Уважне ставлення до чуттєво-емоційного начала в людині та мистецтві, накреслене Гюйо, органічно вплітається в загальне спрямування стилю його філософування, а естетичний віталізм філософа є близьким за інтонацією та стилем викладення ідей «філософії життя». Звісно, вплив Гюйо на Ніцше є безперечним, а стратегію вибудовування естетичного ставлення до життя Ніцше можна розглядати як результат часткових видозмін тих доктрин, які захищав Гюйо, включаючи й момент «низької» чуттєвості.

Серед генеральних ідей Ніцше філософа можна виокремити такі, що послуговують формуванню неklasичного дискурсу чуттєвості як культурного феномену. Напевно, центральним у такому підході до культурологічної проблематики є проблема ресентименту. В контексті нашого дослідження необхідно підійти до розуміння цього феномену не тільки з позиції критики його релігійно-морального підґрунтя; ресентимент – це і генеральна характеристика чуттєвості європейця, результат формування механізмів світовідчуття в межах європейської культурної парадигми. Стратегія естетичного ставлення до життя («Народження трагедії») спонукала Ніцше визначити людину як суб'єкта афектів, поривів, тілесного безпосереднього. Насилля над плоттю як «напоумлення» нівелювало пряму чуттєвість, що й призводило до формуванню «викривлених» бажань й «самоотруєнню» організму людей. Поточне виробництво носія ressentiment – людини пригніченого бажання або моральної тварини, що потребує дресури, протиставляється людина прямої чуттєвості, надлюдина. За Ніцше, ресентимент виступав ознакою психологічного самоотруєння європейців, розглядався як основний чуттєвий чинник довгого шляху європейської культури у напрямку до «хибних» цінностей та зразків. Ресентимент – це складна, внутрішньо суперечлива чуттєва модальність, яку можна зрозуміти як певний середній стан між озлобленістю, ворожістю, гіркотою, вдячністю, відчуттям помсти та безсиллям. Ресентимент виникає внаслідок відмежовування почуттів від посереднього досвіду, коли будь-яка чуттєва реакція помирає для дії.

У «Ранішній зорі, або Думках про моральні забобони» Ніцше більш докладно зупиняється на темі нової чуттєвості як необхідній складовій переоцінки всіх цінностей. Розрив із тілом та чуттєвістю, на думку філософа, стався внаслідок «глибокого презирства чуттєво дотичного, звабного, злого світу», який виступав опозицією до невловимих образів та життя в іншому, вищому світі. Культурний контекст чуттєвості в Ніцше визначається тим, що процес «відриву» був обумовлений культурними змінами. Дійсно, на певному історичному етапі «піднесення» людського, його паріння серед невловимих образів, гра у невидимі, нечутні, не відчуванні істоти позбавляла людину зв'язку із дійсністю, пов'язуючи відчуття із уявним світом. «Прикро: але доводиться запідозрити всі вищі чуття, – так щільно пов'язані із безумством та нісенітницею». І далі «З усіх повільних очищень очищення вищих почуттів – найповільніше» [3, с. 97].

Також Ніцше накреслив зміст «травматичних» метафор, які активно розробляються в сучасному гуманітарному дискурсі як один із наскрізних принципів розуміння буття людини в культурі. Ніцше говорив про людей, яким не вистачає всього, крім надміру їх самих: про людей, «які ніщо інше як одне велике око, або один великий рот, або єдине велике черево, або взагалі будь-що одне велике, – каліками навиворіт називаю я їх» [2, с. 100].

Як альтернативу культурній нечутливості Ніцше опрацьовує новий для себе (та й для новоєвропейської інтелектуальної думки) образ – образ «філософа, що танцює» (В. Подорога). Заклик танцювати у Ніцше – це комунікативний акт зі

світом, діонісійська репрезентація тіла, пластика й ритміка рухів якого дозволяє досягнути глибин буття поза інтелектом, поза розумовими актами, це одна із перших спроб через тіло навчитись радості життя (Заратустра). По суті, це певний парафраз танцювального екстазу дервішів, сакральних архаїчних танків тощо. На думку Подороги, образ філософа, що танцює, має уособлювати новий тип вираження смислу, далекий від мовної комунікації або філософської понятійної рефлексії [5, с. 194].

Іншими словами, логоцентристській моделі пізнання протиставляється «тілоцентризм» як один із варіантів некласичного гуманітарного дискурсу в площині вирішення питання тілесних й емоційно-чуттєвих параметрів пізнання, які мають співвідноситись із відчуттям задоволення та в широкому значенні із фізичним та душевним здоров'ям. Рікер, який виступає з позиції чуттєво забарвленого наукового знання, говорить, що «радість, отримана від занять математикою, має бути такою ж самою, як і радість від занять мистецтвом або радість спілкування із друзями; ...щастя від такої єдності і є свідченням Життя, яке більш глибинне, ніж різні явища нашої культури» [6, с. 198]. Отже, для Ніцше тілесна дотичність є необхідною умовою будь-якого пізнання: пізнання реалізується лише у ставленні до особисто привабливого, того, що викликає непідробний і невимушений інтерес, який має бути погоджений із тілом. Тобто не тільки має вирішуватись інтелектуальне питання про те, як знати, що знати, але й більш уважно ставитись до проблеми погодження зусиль пізнання із тілом (чим знати): наскільки тіло погоджується сприймати або не сприймати шлях до знання та їх наслідки. Звісно, така постановка проблеми в жодному разі не є рецептом для покращення «умов праці» інтелектуалів або тих, хто навчається. Якраз у великій кількості педагогічних, гігієнічних та інших приписів (на кшталт «тримайте спину рівно»), за виконанням зовнішніх постулатів забувається вкрай важлива мотивація: інтересне навчання, діяльність, що приносить задоволення та радість.

Саме Ніцше, розпочавши тотальну критику культурних цінностей, окреслив параметри нової чуттєвості, а новий тип людини, носія цієї чуттєвості, назвав *homo aestheticus*. Німецький філософ не ставив завдання створення естетичної системи як окремої сфери розгортання його теоретичних рефлексій, але ж необхідно враховувати міру впливу ніцшеанського світогляду на некласичний гуманітарний дискурс, у якому окремі галузі наукового пізнання об'єднались не за «предметною вертикаллю», а за «методологічною горизонталлю».

Сучасним помітним в естетичних професійних колах варіантом обґрунтування засад низької естетики стало дослідження Мадаліни Діакону – румунського естетика феноменологічного спрямування, автора концепції так званої «низької естетики». У роботі «Роздуми про естетику дотику, нюху та смаку» [7] вона розглядає проблему чуттєвості в естетичній теорії й доводить необхідність обґрунтування низької естетики як моделі некласичного естетичного дискурсу.

Діакону доводить, що цінність відчуттів і почуттів формувалась їх

онтологічним статусом та культурним контекстом і залежала від можливостей їх об'єктивізації й вербальної артикуляції. Відповідно цінувались ті чуття, які мали пізнавальний потенціал та здатність об'єктивувати чуттєвий досвід. Отже, класична естетика орієнтувалась на ідеал універсального суб'єкта із прерогативою пізнавальних здатностей над чуттєвими. Культура спрямовувала розвиток і виховання «культурної чуттєвості» у такий спосіб, аби дозволити розвивати ті властивості людини, які б виділяли його із навколишнього світу й відокремлювали від природного начала. Саме теоретичні відчуття, на яких і базувалось пізнання, та вільні від інтересу здібності стають предметною основою естетики. А відповідно, «вторинні», «нижчі» відчуття із гедоністично налаштованим суб'єктивним началом, невербальні й дифузні, пронизані афективними враженнями й сенестизіями, не відповідали логоцентричній світонастанові.

Необхідно розуміти (і це є принципова позиція Діакону), що ієрархія відчуттів із їх розподілом на високі й низькі є парадигмальною особливістю європейської культури, а не фундаментальною вадою самих цих відчуттів. «Хоча епістемологічна цінність зору і слуху як так званих теоретичних почуттів має під собою безперечну біологічну підставу, сучасна гегемонія візуального не повинна вважатися фундаментальною і вічною характеристикою людяності, але (принаймні, якоюсь мірою) може бути результатом історичного процесу розвитку західної цивілізації», – пояснює цю позицію румунська дослідниця [7]. З іншого боку, покладання на епістемологічну суб'єкт-об'єкт-дистанцію та оптикоцентризм перетворює світ на абстракцію, отже, втрачається присутність, а естетичний досвід фігурує лише як досвід «високої» чуттєвості. Відповідно і ставлення до мистецтва в контексті традиційної естетики формувалось у вигляді теорії, яка була покликана допомогти зрозуміти його й проінтерпретувати. Звідси класична естетика залишалась байдужою до тонкощів відмінностей між естетичним досвідом і естетичною чутливістю. Нарешті, класична естетика заперечувала художній потенціал «нижчих» чуттів, вважала їх занадто фізіологічними, грубими, недостатньо артикульованими вербально. Діакону робить висновок, що логічним завершенням європейської метафізики є перехід від вертикальної ієрархічної моделі класичної естетики (із її розрізненням художнього і нехудожнього) до «горизонтальної» естетики, в основі якої є не кантівський універсальний суб'єкт, а суб'єкт, залучений у світ, який водночас буде і суб'єктом, і об'єктом відчуттів. Відповідно виникає потреба обґрунтування та концептуалізації естетичних чинників «фізіологічної» чуттєвості та вибудовування альтернативної «нижчої» естетики. На жаль, у роботі Діакону, скоріше, заявляється про наміри та необхідність розробляти естетику «іншої» чуттєвості, самі ж засади естетики «вторинних» відчуттів не опрацьовані переконливо й достовірно. Але в будь-якому разі методологічне застосування висновків Діакону розширює дослідницьке поле для розвитку нової аналітики чуттєвості.

З іншого боку, слід усвідомлювати момент поверхового оптимізму в спробі реабілітувати вторинні почуття в естетиці та мистецтві. Питання про сутність

тактильного, смакового та ольфакторного досвіду як досвіду культурного не може бути вирішеним без адекватної підтримки етнолінгвістичних досліджень мови почуттів та відчуттів, які допоможуть з'ясувати кроскультурні параметри «суспільного відчуття». Та ж сама проблема лексичної неточності та бідності називання всієї палітри й нюансів ольфакторних, тактильних та смакових відчуттів, що є характерною особливістю для індоєвропейських мов, не може бути екстрапольована на всі інші мовні групи. Наприклад, відомо, що кечуа, мова спілкування інків, яка й досі використовується в Андах, має різні назви для дій, пов'язаних із ольфакторними відчуттями.

Звісно, поки що рано говорити про єдину дослідницьку стратегію й загальні теоретичні завдання тих, для кого пошук чуттєвих альтернатив виглядає цікавим та пріоритетним вектором наукового пошуку. Скоріше, досить строкаті ідеї й художні експерименти можна починати «збирати» та структурувати (або навіть просто описувати), усвідомлюючи їх єдині світоглядні підвалини як сучасний варіант пошуку присутності.

Також необхідно зазначити, що низова естетика виокремлюється в певну дослідницьку галузь у зв'язку із пануванням дискурсу візуальності (у широкому значенні цього поняття). Ще Геракліт висловив думку про те, що очі – більш точні свідки, ніж вуха, яка стверджувалась та панувала у філософії та житті дотепер. Тотальність візуального (надмірність візуального, гегемонія візуального) спонукає до альтернатив (як теоретичних, так і практичних). Саме на такому протиставленні і формується предметна змістовність низової естетики. Цю зміну стратегій можна підсилити словами Ж. Дельоза: «Звуки, запахи, смакові відчуття та особливо температура відсилають нас до глибинних випромінювань, тоді як візуальні визначення, форми та кольори спрямовують до симулякрів поверхні» [1, с. 356].

Розуміючи візуальність як предикат «стерильності» й абстрагованості прибічники «низового» дискурсу роблять непоодинокі спроби опрацювати й осмислити «низькі» чуттєві модуси – дотик, нюх, смак та варіанти їх різних сполук і синтезів. Наприклад, симптоматичною виглядає реалізована тим ж самим Ж. Дельозом спроба репрезентувати філософські ідеї через дотичний образ-концепт складки.

Дискурс низової естетики актуалізує ще одну проблему, яка потребує осмислення та опрацювання: яким чином сучасні технології змінюють досвід чуттєвого сприйняття. Наразі теза екзистенціалістів про те, що людина є власний проект себе, набула несподіваного звучання в контексті експансії техніки та технологічності. Якщо «питання про техніку» спрямувати в бік розуміння чуттєвості та параметрів її культурних адекватцій, то стає зрозумілим, що культурні трансформації чуттєвого досвіду вочевидь пов'язані із технологією. Скажімо, Марк Хансен (Mark Hansen) інтерпретує техніку не як зовнішні щодо людини предмети, а як певне різоматичне середовище, що пронизує всі життєві виміри. Він стверджує, що цифрове зображення (digital image) новітніх медіа активізує не лише візуальний досвід – активно залучається тіло, вібраційно-дотикова

модальність сприйняття [8]. Тобто новітні медіа, на відміну від традиційних мистецтв – театру, фотографії, кіно, надають можливість подолати нерухомість та пасивність спостерігачів – реципієнтів.

Але необхідно розуміти, що проблема чуттєвих модальностей у контексті дослідження генези чуттєвості як генерального культурологічного дослідження можуть бути розглянуті як важливе джерело знань про культуру. Культурний зір, культурний слух, культурний дотик, культурний смак, культурний нюх не тільки складають чуттєвий фон тієї чи іншої культури, а й формують її, виступаючи як важливі чинники культуротворення.

Література:

1. *Делёз Ж.* Логика смысла / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Я. Свирский]. – М. : Академический Проект, 2011. – 472 с.
2. *Ницше Ф.* Сочинения в 2-т. Том 2 / Ф. Ницше ; [сост., ред. и авт. прим. К. Свасьян]. – М. : Мысль, 1996. – 829 с.
3. *Ницше Ф.* Утренняя заря: мысли о моральных предрассудках / Ф. Ницше. – Х. : Фолио, 2010. – 318 с.
4. *Онщенко О. І.* Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія / О. І. Онщенко. – К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.
5. *Подорога В. А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 427 с.
6. *Рикёр П.* История и истина / П. Рикёр ; [пер. с фр. И. С. Вдовина, О. И. Мачульская]. – СПб. : Алетея, 2002. – 400 с.
7. *Diaconu Mădălina.* Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste [Electronic Resource] / Mădălina Diaconu // Contemporary Aesthetics. – 2006. – Vol. 4. – <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385>.
8. *Hansen, Mark B. N.* New philosophy for new media / Mark B. N. Hansen. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 2004. – 368 p.