

Отримана 24.09.2025

Прорецензована: 10.10.2025

Прийнята до друку: 24.11.2025

Електронна адреса: ksshev@ukr.net

DOI: <http://doi.org/10.25264/2312-7112-2025-29-3-9>

Шевчук К. Особливості естетичного досвіду, естетика феноменальної присутності та явище перформансу. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філософія»: науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2025. № 29. С. 3–9.

УДК 111.852:7.01

Катерина Шевчук

ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ, ЕСТЕТИКА ФЕНОМЕНАЛЬНОЇ ПРИСУТНОСТІ ТА ЯВИЩЕ ПЕРФОРМАНСУ

Одним з доволі актуальних аспектів дослідження естетичного досвіду є феномен присутності, який, будучи основою естетичного сприйняття як такого, набуває сьогодні нового значення у зв'язку зі зростанням зацікавлення таким явищем як перформанс. Сьогодні перформанс охоплює низку сфер життя і діяльності людей, пронизує усі рівні і шари культури, і, як наслідок, впливає (безпосередньо чи опосередковано) на формування сучасної соціокультурної ситуації. Всебічне осмислення явища перформансу, відтак, є важливим завданням сьогодення. При цьому доволі значущим є дослідження естетичного виміру буття та функціонування перформансу, оскільки саме через призму естетичного досвіду можна розкрити повноту природи цього явища, пов'язаного на екзистенційно-онтологічному рівні з естетикою феноменальної присутності. Адже, про який би різновид перформансу не йшлося (політичний, академічний, філософський, мистецький, релігійний тощо), завжди має місце презентація – як основний момент втілення перформансу, чуттєва реакція реципієнта (активного учасника чи пасивного спостерігача) і реалізація цінності – як смислова надбудова, яка надає значення самому дійству. Саме тому естетика феноменальної присутності дозволяє кращому осягненню сутності феномена перформансу.

З метою осмислення явища перформансу та виявлення особливості його естетичного сприйняття важливо звернути увагу на аналіз специфіки і критеріїв реалізації естетичного досвіду як такого. З'ясувати ці та інші аспекти естетичного досвіду допоможуть дослідження таких відомих теоретиків, як: І. Кант, Д. Г'юм, Г.Ф.В. Гегель, М. Гайдеггер, Р. Інгарден, Т. В. Адорно, Д. Ваттімо, Дж. МакКензі тощо. Аналіз концепцій естетичного пізнання цих мислителів сприятиме цілісному вивченню естетичної природи перформансу. Здійснене автором статті дослідження допоможе осмисленню ролі сучасних мистецьких перформансів у становленні актуального філософського, естетичного і соціокультурного дискурсу.

Ключові слова: естетичний досвід, мистецтво, естетика феноменальної присутності, перформанс, мас-медія, постмодерна естетика.

Kateryna Shevchuk

FEATURES OF AESTHETIC EXPERIENCE, AESTHETICS OF PHENOMENAL PRESENCE, AND THE PHENOMENON OF PERFORMANCE

One of the most relevant aspects of the study of aesthetic experience is the phenomenon of presence, which, as the basis of aesthetic perception, is gaining new significance today in connection with the growing interest in performance. Today, performance encompasses various spheres of human life and activity, permeates all levels and layers of culture, and, as a result, influences (directly or indirectly) the formation of the contemporary sociocultural landscape. A comprehensive understanding of the phenomenon of performance is therefore an important task today. At the same time, it is crucial to examine the aesthetic dimension of performance, as it is through the prism of aesthetic experience that the whole nature of this phenomenon, connected at the existential-ontological level with the aesthetics of phenomenal presence, can be revealed. After all, regardless of the type of performance (political, academic, philosophical, artistic, religious, etc.), there is always a presentation – as the main moment of performance embodiment, the sensory reaction of the recipient (active participant or passive observer), and the realization of value – as a semantic superstructure that gives meaning to the action itself. That is why the aesthetics of phenomenal presence allows for a better understanding of the essence of the phenomenon of performance.

In order to understand the phenomenon of performance and identify the peculiarities of its aesthetic perception, it is important to pay attention to the analysis of the specifics and criteria for the realization of aesthetic experience as such. Research by such well-known theorists as I. Kant, D. Hume, G. W. F. Hegel, M. Heidegger, R. Ingarden, T. W. Adorno, D. Vattimo, J. McKenzie, and others will help to clarify these and other aspects of aesthetic experience. An analysis of these thinkers' concepts of aesthetic cognition will contribute to a comprehensive study of the aesthetic nature of performance. The research conducted by the article's author will help to understand the role of contemporary artistic performances in shaping the current philosophical, aesthetic, and sociocultural discourse.

Keywords: aesthetic experience, art, aesthetics of phenomenal presence, performance, mass media, postmodern aesthetics.

Однією з центральних проблем в естетиці здавна поставало питання осмислення сутності й окреслення визначальних характеристик естетичного досвіду як такого, аналіз його складових, визначення критеріїв його формування та дослідження механізмів його реалізації. Не дивно, що більшість естетиків від самого початку становлення цієї науки зосереджувалися на вивченні специфіки естетичного досвіду. Особливу увагу при цьому приділяли конститутивним його складовим, а саме: онтологічно-екзистенційному виміру естетичного об'єкта як предмета естетичного досвіду, а також кваліфікації (здатності до відповідного естетичного сприйняття й оцінювання естетичного об'єкта) суб'єкта естетичного досвіду (реципієнта). Піднімалися також питання критеріїв оцінки художньої творчості, особливо гостро, як відомо, це питання постало в період з к. XIX – п. XX ст., коли відбулися революційні зміни у сфері мистецької практики, що кидали досі небувалий виклик естетичній теорії, започаткували риторичну кризу мистецтва – кризи естетики й викликали дискусії щодо спроможності естетики й надалі залишатися теорією мистецтва. Однак, естетика, як видно сьогодні, не зникла, а будучи мотивована змінами в мистецькій площині, збагатилася у нові підходи щодо розуміння естетичного досвіду та формування й значущості естетичного оцінювання сучасної творчості.

Багато цінних спостережень щодо осмислення сутності естетичного досвіду досі черпаємо з історії естетичної думки. Зокрема, у «Критиці сили судження» І. Кант виразно підкреслював процесуальність характеру естетичного стану [1, с.86]. При цьому І. Кант наголошував, що естетичне одкровення не є лише суб'єктивним одкровенням. Це швидше особливий спосіб, у який даються феномени, важливим його аспектом є власне здатність до інтерсуб'єктивної мисленнєвої асиміляції. Інакше, зауважує Кант, естетичні судження не були б можливими. У цьому криється ключове для розуміння розгортання естетичного досвіду зауваження щодо інтерсуб'єктивного способу схоплення естетичного об'єкта в ході його естетичного сприйняття, що включає також і пізнавальні чинники. Очевидно, що йдеться про суб'єкт-об'єктну взаємодію в процесі естетичного пізнання естетичного предмету.

Окремим питанням є осмислення критеріїв щодо суб'єкта естетичного пізнання. З цього приводу І. Кант зазначає, що естетичне одкровення може бути предметом уваги усіх, хто, по-перше, наділений відповідним чуттєвим когнітивним апаратом, і, по-друге, схильний відмовитись від когнітивних чи практичних результатів і звернути увагу на повну чуттєву присутність предмету.

Ще Аристотель в «Поетиці» зауважував, що люди мають сталу інтелектуальну, наділену уявою і емоційну природу, яка, крім того, є універсальною у всіх культурах. Подібні позиції в історії естетики висловлювали Д. Г'юм і І. Кант. Зокрема, в есе 1757 р. «Про норму смаку» [11] Д. Г'юм писав: «принципи хорошого смаку такі самі для всіх людей» і спираються на загальні принципи, що виростають на досвіді і спостереженні основних відчуттів людини. Г'юм усвідомлює, що люди часто розходяться в естетичних судженнях, а тому частину свого есе він присвятив розгляду «теорії помилок». Мислитель зазначає, що наша людська природа забезпечила би відповідність наших естетичних суджень, якби не схильність до постійних помилок і фальшувань. Г'юм зараховує до них відсутність тонкощів: неможливість відчутти тонких відмінностей (наприклад, відтінків кольору, тону голосу), від яких залежать естетичні судження. Неправильний висновок може бути також результатом недостатньо активного спілкування з творами мистецтва і з їхньою критикою. До цього слід додати також особистісні схильності і преференції, навіть вік – молодша особа, зауважує дослідник, буде більш прихильна до поезії Овідія, а особа середнього віку – до поезії Тація.

Солодкі і гіркі – це, каже Г'юм, – «смаки тіла», що стосуються суб'єктивного досвіду. Вони відрізняються від «ментальних смаків» прекрасного й потворного. Мимо їх очевидної суб'єктивності в досвіді, об'єкти мають певні риси – об'єктивні риси, які, як можна сподіватися, викликають ці відчуття. Таким чином, вважає Г'юм, стала людська природа означає існування об'єктивних естетичних норм, які може використовувати критика: твори мистецтва, які проходять Тест Часу, об'єктивно мають риси, що впливають на людей з покоління в покоління. Це емпіричний факт, а не звичайна естетична оцінка. Г'юм усвідомлює, що цінності мистецтва є доволі тривалими, натомість естетичні судження є недосконалими.

І. Кант теж постулює ідеал хорошого смаку, опертий на звичайній людській природі. Кант, як і Г'юм твердить, що сама ідея «перевірки смаку» – його термінологія оцінки прекрасного закладає як кінцеву умову певну концепцію – концепцію *sensus communis* – спільноти людської природи. Якщо кажу: люблю ваніль, – то, зазначає Кант, говорю лише за себе і не очікую згоди інших, бо це особиста суб'єктивна справа. Якщо ж кажу: «Персіфал красивий» даю зрозуміти, що кожен має погодитися

з мою точкою зору, навіть якщо усвідомлює, що багато хто цього не зробить. Судження про прекрасне є логічно відділені від звичайних, особистих, індивідуальних преференцій, оскільки спираються на об'єктивній контемпліяції творів мистецтва. Для Канта вони є вільною грою уяви, сполученою з раціональним розумінням, що в результаті дає насолоду естетичного переживання. Людська природа лежить біля основ цих суджень, без неї судження прекрасного змінилися б у висловлювання особистих преференцій. На відміну від Г'юма, Кант трактує *sensus communis* як ідеал регулюючого прийнятого й встановленого через дискурс про прекрасне. Кант схиляється до аналізу його специфічного психологічного значення, але залишається невизначним у питанні його емпіричних рис.

Як відомо, питанню здатності і навичок реципієнта естетичного досвіду присвячували увагу багато естетиків, зокрема, одну з надзвичайно ґрунтовних позицій представив Роман Інґарден. На його думку, не всі реципієнти здатні до повноцінного естетичного переживання і, загалом, багато різних факторів, які вступають в гру в процесі розгортання естетичного досвіду, варто окремо розглядати і враховувати. Зокрема, Р. Інґарден зауважує, що естетичне переживання є доволі складним процесом, що містить багато фаз і шарів. І практично на кожному з етапів розгортання естетичного досвіду можуть трапитися ситуації, передбачити які згора неможливо, оскільки йдеться про своєрідну «психологію» суб'єкта естетичного сприйняття, його готовність і налаштованість на концентрацію на естетичному об'єкті, його зацікавлення цим естетичним об'єктом у момент естетичної з ним «зустрічі» (і тут важливо навіть те, з яким настроєм реципієнт приступив до естетичного пізнання, але також і те, чи сам естетичний об'єкт зміг «пробудити» суб'єкта й спонукати його до продовження процесу розгортання естетичного переживання). Важлива роль, як підкреслює Р. Інґарден, покладена також на суто об'єктивні характеристики реципієнта естетичного досвіду: йдеться про його кваліфікацію, фаховість і рівень підготовки до спілкування з естетичними об'єктами (розвинене естетичне почуття, наявність і рівень естетичного смаку, знання законів формотворення естетичних предметів, зрештою, знання історії розвитку мистецтва тощо). Крім того, як зазначає Р. Інґарден, може бути так, що після зацікавлення реципієнта естетичним об'єктом на початковій фазі естетичного сприйняття може настати затамування і спад інтересу (наприклад, якийсь спогад чи думки про важливу справу можуть переключити увагу і зменшити зацікавлення естетичним об'єктом), що відповідно може цілком зупинити процес просування естетичного переживання як такий [12, с. 131-133].

Загалом, досить відчутна різниця у розумінні сутності естетичного сприйняття в концепціях двох згаданих естетиків. Якщо на думку І. Канта, в процесі естетичного спостереження ми наділені особливою свободою – вільні від примусу поняттєвого пізнання і від примусу визначення нас самих світу, то в концепції Р. Інґардена, контемпліяція або ж безкорисливе зосередження уваги на естетичному предметі, що фактично передбачає своєрідне в ньому розчинення, є лише однією з фаз естетичного переживання. Натомість цілісний процес естетичного переживання включає також фазу когнітивної рефлексії щодо пізнаваного і згодом (як результат цієї, попередньої фази) фазу, що фактично завершує перебіг естетичного сприйняття або «естетичної конкретизації» (термін Р. Інґардена) й орієнтована на формування естетичного судження і, отже, відкриває можливість для відповідної естетичної оцінки естетичного предмета. Вважаємо, що концепція Р. Інґардена є надзвичайно перспективною щодо її застосування в дослідженнях, спрямованих на цілісне і всебічне вивчення питання сприйняття естетичних об'єктів як таких.

Доволі плідною для розуміння сутності естетичних феноменів є також естетична теорія одного з найбільш виданих теоретиків Г. Ф. В. Гегеля. Для Гегеля було очевидним, що мистецтво має справу з проявом. Твір мистецтва є «явищем, яке має значення» [8, с. 35].

Згідно з концепцією Гегеля, твори мистецтва завжди є медіями естетичного пізнання. Естетик зауважує, що мистецтво є лише однією з форм пізнання, при чому такою формою, що дедалі більше віддаляється від своєї традиційної функції буття пізнанням абсолюту. Відтак, характеристика актуального для Гегеля мистецтва містить певну тугу за проявленням найвищих і найрафінованіших, духовних передусім, цінностей, і зазначає, що мистецтво більше не представляє «вічних потужностей», що визначають життя людей, але стає презентацією історичних способів бачення і форм життя, зразковим проявленням назовні суб'єктивних світів, тісно пов'язаних з посиленою автопрезентацією художнього матеріалу і методів художніх процедур. Подібні сумні рефлексії щодо сучасного мистецтва зустрічаємо доволі часто у багатьох дослідників. Зокрема, читаючи праці Р. Інґардена, В. Татаркевича, С. Моравського, Г. А. Данто можемо зауважити, що відхід у творах мистецтва першої половини ХХ ст. від втілення традиційних естетичних цінностей, а також своєрідний занепад

прекрасного на користь потворного, що констатують ці дослідники, викликає у них певний сум, а дехто з них (наприклад, С. Моравський) говорить навіть про «вмирання» мистецтва і його заміну антимистецтвом, а також про заміну естетики антиестетикою [14].

Досить плідною для розуміння естетичного, епістемологічного й соціокультурного (конститутивного) значення таких естетичних об'єктів як твір мистецтва, є концепція М. Гайдеггера. Він, зокрема, зауважував, що у творах мистецтва відбувається поява і зникнення культурних горизонтів сенсу. І той, хто пережив це завдяки твору мистецтва, сам бере участь у змінах, які викликає твір мистецтва. Активній ролі реципієнта сьогодні в естетичній теорії приділяється значна увага. Наприклад, в естетичній теорії Р. Інгардена твір мистецтва як інтенціональний предмет зароджується в уяві творця, у результаті ж свого матеріального втілення – перетворюється на предмет, доступний для сприйняття реципієнта, при цьому власне останній в процесі естетичного переживання твору здійснює його остаточне естетичне конституювання (шляхом естетичної конкретизації та оцінювання естетичного предмету, який існує до цього моменту лише у якості незавершеного твору-схеми), таким чином, саме реципієнт відіграє важливу роль у формуванні твору мистецтва й частково може бути визнаний його співавтором, натомість автор постає по суті у ролі (першого) реципієнта своєї власної творчості. Отже, автор є водночас реципієнтом, а реципієнт – автором твору мистецтва. Загалом, спостереження щодо активної позиції суб'єкта естетичного досвіду є надзвичайно продуктивними в осмисленні явищ сучасної мистецької практики, зокрема, у вивченні таких проявів як геппенінги, мистецтво дії, актив-арт, перформанс тощо.

Відомо, що і Гегель, і Гайдеггер не сприймали естетику, яка редукує твір мистецтва до потенціалу суб'єктивних переживань. Відповідно до їхніх поглядів, концепцію мистецтва слід будувати виходячи з аналізу творів. Як пише М. Гайдеггер, презентація світу за посередництвом мистецтва може відбуватися тільки як автопрезентація його (мистецтва) творів [9, с. 30-31]. Таку ж позицію займає й Р. Інгарден, який підкреслював, що сенс твору мистецтва, його естетичне значення, перебуває в прямій залежності від його об'єктивного – художньо-образного, якісного (матеріального) наповнення. Т. В. Адорно з цього приводу зауважував, що «явищами у строгому значенні, проявами чогось іншого, твори мистецтва стають там, де акцент падає на дійсність їх власної дійсності» [3, с. 147]. Своєю чергою Дж. МакКензі твердить, що твір мистецтва нічого не добуває на яв, а являється, тобто проявляє сам себе передусім. Сили, які діють в творі мистецтва чи навколо нього – є його силами, створеними через конструкцію твору, активними в динаміці його проявлення [13, с. 184].

При цьому всі згадані мислителі (Гайдеггер, Інгарден і Адорно), а також Кант, Ніцше й Баумгартен підкреслювали, що твір мистецтва спрямований на реципієнта, – промовляє до нього. Одним з надзвичайно ціннісних аспектів естетики на думку цих теоретиків є також факт, що естетика робить небувалий внесок, оскільки вона здатна відкрити людині особливу, – таку що є метою сама по собі, присутність власної екзистенції. Значущість царини естетики загалом і естетичного спостереження зокрема, як зауважують згадані вище дослідники, полягає у здатності збагачувати можливості людського спостереження практично у всіх сферах життя. Як зазначали Адорно і Горкхаймер, зустріч з тим, що особливе – «світ є одноразовою подією», – має сенс в самому собі. Такий переказ естетики з часу Баумгартена і Канта [10, с. 243].

Загалом, більшість естетиків у своїх міркуваннях щодо окреслення сутності мистецтва – від часів Арістотеля й до сьогодення – закладають, що існує людський інстинкт творення і захоплення художніми образами, а тому схиляються до концепції творення універсальної естетики або універсальної теорії мистецтва. Зокрема, виразно універсалістський підхід у вирішенні основних естетичних питань представили у своїх дослідженнях такі представники польської естетики першої половини ХХ ст., як Р. Інгарден, Л. Блауштайн і Г. Ельзенберг [2].

Однак, відомо, що проблемою на заваді формування такої універсалістської позиції в естетиці може бути питання формулювання універсальної дефініції мистецтва, що видається не просто складною до реалізації справою, з огляду на тривалу історію розвитку мистецтва, й відповідно стилістичну, жанрову різноманітність, формальну й змістовну строкатість і різноплановість художніх проявів. Як зазначає МакКензі, хоча естетичні теорії домагаються універсальності, але зазвичай вони є обумовленими естетичними проблемами й дебатами свого часу [13, с. 223]. Однією зі спроб вирішення цієї проблеми може розглядатися пропозиція Юлія Моравчика, який вважає, що міжкультурне дослідження мистецтва як універсальної категорії має бути відділене від спроб визначення поняття «мистецтво». Здається все ж, що більш адекватним вирішенням цього питання є підхід, у відповідності

з яким, не зважаючи на різноманітність художніх феноменів, стильову й жанрову відмінність творів мистецтва різних епох, основною характеристикою мистецтва як такого є наявність у творах мистецтва естетично-ціннісних моментів. Власне, наявність естетичної цінності є, мабуть, визначальною рисою усіх творів, які прагнуть викликати естетичну емоцію й стимулювати у реципієнта розвинене, наповнене відчуттями й багате на ідеї й рефлексії естетичне переживання.

При цьому варто взяти до уваги також цінні спостереження представників протилежної позиції в естетиці – позиції естетичного плюралізму (М. Валліс, С. Осовський, В. Татаркевич, Дж. Ваттімо), відповідно до якого зміни, які спостерігаємо сьогодні в сфері естетичного досвіду і у співвідношенні естетичності і повсякденного життя, пов'язані з проявленням феномена масового естетичного досвіду, що представляє собою віднайдення голосу численними системами суспільного визнання, різноманітними спільнотами, що заявляють про себе, виражають себе. Як зауважує Дж. Ваттімо, розгортання естетичного досвіду як досвіду спільноти на відміну від естетичного досвіду, який зосереджений на оцінюванні структур, можливим є лише у світі масової культури, завершення універсальних систем мислення. Таким чином, реалізація естетичної утопії є можливою лише в якості гетеротопії. Сприйняття прекрасного як акт визнання зразків в основі світу і спільнот, стає можливим лише в той момент, коли перед нами відкривається множинність цих світів і спільнот [15, с. 78].

Вже В. Дільтей розумів, що глибинний сенс естетичного досвіду полягає в тому, що ми виявляємося здатними переживати у вимірі уявного інші можливості буття, розсуваючи при цьому межі тієї специфічної можливості бути, котру реалізуємо у нашому повсякденному житті. Таким чином, сенс естетичного досвіду полягає у «привідчиненні» світу чи світів, які не є лише уявними, а є вмістом самого буття, є його здійсненням [5].

Гетеротопія естетичного досвіду, на думку Дж. Ваттімо, полягає у вивільненні «орнамента», а точніше, у відкритті орнаментального характеру естетичного, в орнаментальній сутності прекрасного: прекрасне – є орнаментом, оскільки його екзистенційний смисл полягає у розширенні життєвого світу за посередництвом відсилання до інших можливих життєвих світів.

Явищем, яке сьогодні є виразним втіленням гетеротопії в площині естетичного досвіду, є перформанс. Саме явище перформансу в сучасному естетичному досвіді часто пов'язують з поняттям феноменальної присутності. В естетиці феноменальної присутності поширеною є теза, що естетичне спостереження – це поширена форма поведінки людей. Здійснюємо його у повсякденному житті й за його межами. Серед його реалізацій: концерт, виїзд за місто, раптове зосередження уваги на чомусь, від чого складно відірвати свої чуття. Висловлюється також погляд, що загалом, усе що можна чуттєво спостерігати, можна також сприймати естетично [13, с. 28].

Однак, остання теза вимагає окремого аналізу й ґрунтовнішого осмислення. Важливо зауважити, що справді, естетичний досвід є по суті результатом чуттєвого досвіду, але ототожнювати ці речі не варто. Про розрізнення чуттєвого досвіду як такого, художньої площини твору мистецтва та його естетичного виміру писав у своїх естетичних дослідженнях Р. Інґарден. Натомість нерозрізнення цих понять і як результат невітніші висновки щодо сучасної художньої творчості, зокрема творчості дадаїстів, поп-арту містить праця А. Данто. Так, Данто зауважує, що з часу Дюшам творами мистецтва стають об'єкти, які нічим не відрізняються від речей повсякденного ужитку. З пари феноменально нерозрізнених предметів (сушки для пляшок, парасолі, купи піску тощо) один може бути твором мистецтва, інший – тим, чим є. Якби хтось хотів дійти до розуміння, чим був твір мистецтва, має повернутися від чуттєвого досвіду до думки [4, с. 13]. Вираз «естетичний», таким чином, постає у Данто переважно в значенні того, що є чуттєво спостереженим. Вся аргументація відтак була зведена до помилкової думки. Об'єкти, які ідентичні феноменально – на думку Данто – мають з естетичного пункту бачення ту саму цінність. Але так не є: те саме чуттєве явище предмету може інакше естетично програватися. Зокрема, лише мистецтва стосується те, що його творчі феномени можна пережити тільки у вимірі проявлення присвоєного інтерпретативним та імаґинативним чином.

Щодо розуміння феномена присутності варто з'ясувати, що ми розуміємо під самим поняттям «присутність». Важливим є зауваження, що лише наявність об'єктів включно з переліком подій не створює присутності. Присутність є відкритим і через це непрозорим, незрозумілим, нездатним для опанування – горизонтом зондуючої, діяльної і пізнавальної зустрічі з тим, що в ній міститься. Така зустріч як така не є естетичною. Естетична увага є швидше лише певним модусом цієї зустрічі.

Досить плідним для розуміння естетики феноменальної присутності є осмислення сутності естетичного спостереження та його відношення до гри. Як зауважує Дж. МакКензі, естетичне

спостереження є грою, в яку ми граємо і яка грає нами. А естетична свідомість як така охоплює не тільки сферу естетичного спостереження, але й сферу естетичної уяви, незважаючи на те, чи вона пов'язана з спостереженням чи ні [13, с. 126].

Об'єкти мистецтва збагачують світ у світі неймовірного досвіду, процеси мистецтва акумулюють в людському спостереженні безліч прихованих енергій. Але твори мистецтва не є єдиним прикладом потужної естетичної ситуації. Так само неповторним є, як підкреслює Дж. МакКензі, перформанс. Осмислення цього явища у дослідника відсилає до пари понять, а скоріше, до словосполучення: «гра в присутність». Як зауважує автор, у кожній грі грається в присутність, кожна естетична гра є грою у надання сенсу присутності. Граємо – бо граємо, коли хочемо брати участь у цьому дійстві. Гра є налаштована на реалізацію. Основною метою гри є реалізація самої дії [13, с. 162].

Надзвичайно важливим є спостереження МакКензі, що гра естетичного спостереження має особливий, споріднений з іншими видами гри перебіг, має одночасно об'єктивні, доступні в суб'єктивних процесах комплементарне доповнення: гру явищ. Дослідник звертається до аналізу театрального мистецтва і спортивних видовищ з метою прояснення сенсу цього поняття (гра явищ) як і визначальних характеристик перформансу як такого. Так, зазначає Дж. МакКензі, гра в театрі є з перспективи акторів не лише ситуативною, уявною та освітленою презентацією, але є вона певним здобуттям себе в ім'я зміненої дійсності по відношенню до повсякденної дійсності. Виступи професійних атлетів на арені сучасного масового спорту мають на меті не лише отримання винагороди і нагород, – вони є практикою визначених правилами публічної презентації усіх сил в ситуаціях, які не можна наперед оцінити і в яких успіх чи програш є результатом безповоротної миті перебігу того, що відбулося [13, с. 164]. З перспективи Ганса Ульріха Гумбрехта у даному випадку можна говорити про «інсценізацію, спрямовані виключно на витворення присутності» [7].

В ситуації постмодерну, коли вирішальне значення в соціокультурному просторі стали відігравати засоби масової комунікації, перформанс отримав поживний ґрунт для подальшого розвитку. Доступність і всеохопність мас-медіа поглиблює ефект присутності й сприяє поширенню перформансу.

Виникає подекуди ситуація, коли складно розрізнити перформанс від звичного повідомлення в медіях. Медійники часто маніпулюють, створюючи контент, який зовні нагадує перформанс. Крім того, зниканню меж між цими явищами сприяє також всезагальна естетизація сучасної культури, свідками якої ми є. Всезагальна естетизація торкається усіх сфер нашого життя, перетворюється на новітню стратегію суспільного розвитку. Наприклад, не секрет, що спортивні змагання завдяки їх трансляції у медіях набувають статусу видовища, а ціла індустрія працює над створенням бренду чи не кожного значного заходу, посилюється комерціалізація спортивних подій тощо. Сьогодні навіть прогноз погоди більше нагадує якусь виставу чи шоу, ніж просто передачу про ситуацію за вікном, а презентерки виглядають так, ніби щойно повернулися з конкурсу краси. Та й загалом, коли медіа отримали владу, все що транслюється за їх допомогою є втіленням тотальної естетизації: від звичних ток-шоу і до висвітлення подій з політичного сегменту. Поширеною тенденцією, яку сьогодні спостерігаємо під час перегонів у багатьох країнах – залучення задля рейтингів в якості амбасадорів від певного політичного табору відомих зірок, знаменитостей, які є впізнаваними завдяки тим таки медіа і часто самі є їх «продуктом». Загалом, усе, що ми сьогодні спостерігаємо – не просто актуалізація прекрасного, про яку писав Г.-І. Гадамер у праці «Актуальність прекрасного» [6], але навіть трансгресія прекрасного. Прекрасне більше не стосується лише сфери мистецтва чи природи, воно виходить далеко за межі свого традиційного застосування й пронизує все, що прагне бути побаченим. Відтак, має місце певна маніпулятивна та цілеспрямована естетизація того чи іншого предмета, явища чи процесу часто з комерційною метою. Можна навіть ствердити, що сьогодні краса – це певна технологія, яка набула широкого використання у різних сферах нашого життя.

З іншого боку, розмивання меж між мистецтвом і не-мистецтвом в постмодерній ситуації відтворення мистецтва мас-медійними засобами є певним викликом для мистецтва як такого, оскільки сприймається як щось несумісне із вимогами творчості як атрибутивної ознаки мистецтва.

Складно від естетичного досвіду постмодерну, залежного від могутності й безсилля мас-медіа водночас, очікувати оригінальної творчості. На думку низки естетиків (С. Моравський, М. Валліс, В. Велш, Дж. Ваттімо), можна ствердити, що постійне прагнення новизни і шок – це те єдине, що залишилося від творчості в мистецтві епохи масової комунікації. Загалом, шок цілком відповідає перформативному мистецтву, орієнтованому не на твір (як щось статичне, цілісне, подекуди

монументальне), а на досвід (що є по суті певним процесом, дією). Під впливом мас-медіа естетичний досвід набуває особливої рухливості й ефемерності. Дж. Ваттімо звертає увагу на те, що досвід неоднозначності є конститутивним для мистецтва так само, як конститутивні для нього читання і розгубленість. На його думку, лише ці властивості мистецтва перетворюють його в джерело творчості і свободи в світі всезагальної комунікації. Дж. Ваттімо також зауважує, що сучасна масова культура не знецінила естетичний досвід, гомологізуючи «прекрасне», а навпаки, вибухоподібно продемонструвала багатоманітність «прекрасного», надаючи право голосу не лише різним культурам, чия присутність стає дедалі помітнішою і значимою, але й самим тим підсистемам, з яких складається сама західна культура [15, с. 76].

Таким чином, можна ствердити, що в умовах кшталтування сучасного естетичного досвіду важлива роль відводиться виявленню специфіки твору мистецтва за нових умов функціонування масової культури комунікації та загальної розпорошеності, множинності й неоднорідності життєвого простору з характерною тенденцією до естетизації всього й розмивання меж між мистецтвом і не-мистецтвом водночас. Сучасний естетичний дискурс має враховувати найбільш конструктивні думки й позиції як з боку естетичного універсалізму, який підкреслює значущість художньої й ціннісної перспективи творів мистецтва, а також естетичного плюралізму, що констатує динаміку й розвиток естетичного досвіду, його постійне доповнення новими фактами арт-дійсності, відтак, – відкритість до нових викликів і змін та неприйнятність побудови естетичного досвіду як завершеної системи, орієнтованої на певну групу естетичних феноменів.

Загалом, спостереження щодо естетики феноменальної присутності є надзвичайно плідними в сучасній естетичній науці. Дослідження цієї сфери увиразнює, з одного боку, характерний естетиці з давніх давен чуттєвий (в значенні сенсуалістичний, – пов'язаний з чуттями) досвід, а з іншого – відкриває перспективу для глибшого аналізу таких поширених сьогодні явищ, як, зокрема, перформанс. Завдяки мас-медіа і розквіту естетики феноменальної присутності та поглибленій естетизації сучасної культури, перформанс став чи не найбільш характерним сьогоднішнім явищем, що знаходить втілення у різних сферах і пронизує різні рівні та шаблі культури. Дослідження естетичної природи цього явища дозволяє кращому розумінню тих аспектів сучасного соціокультурного дискурсу, які пов'язані з осмисленням сучасних мистецьких практик, а також закладає основу для аналізу спільних і відмінних рис політичних і естетичних перформансів, релігійних і мистецьких практик тощо.

Література:

1. Кант І. *Критика сили судження*. Київ: Темпора, 2022. 702 с.
2. Шевчук К. *Естетичне переживання та його цінність в польській естетиці першої половини ХХ ст.* Рівне: РДГУ, 2016. 356 с.
3. Adorno Th. W. *Teoria estetyczna*. Warszawa 1994. 706 s.
4. Danto A. C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton. 1997. 395 p.
5. Dilthey W. *Gesammelte Schriften*, Bd. VII. Stuttgart-Tübingen, 1973. 404 p.
6. Gadamer H.-G. *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993. 92 s.
7. Gumbrecht H. U. *Piękno sportu zespołowego*. Kraków 2003, S. 121-152.
8. Hegel G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1975. V. 1. 633 p.
9. Heidegger M. *Źródła dzieła sztuki*. [w:] Heidegger M. *Drogi lasu*. Warszawa 1997. 230 s.
10. Horkheimer M., Adorno Th. W. *Dialektyka oświecenia*. Warszawa 1994. 284 s.
11. Hume D. Of the Standart of Taste. In: D. Hume *Essays Moral, Political, Literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1987. 489 p.
12. Ingarden R. *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa, 1976. 468 s.
13. McKenzie J. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Kraków: Universitas, 2011. 418 s.
14. Morawski S. O krytycznym stanie estetyki. *Miesięcznik Literacki*. 1981. Nr 10. S. 46-52.
15. Vattimo G. *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. 129 p.