

Korolenko, VG 1935, V durnom obshchestve (In bad company), Goslitizdat publ., Moscow.

Korolenko, VG 1953, Sobraniye sochineniy: v 10-i t. (Collection of works: in 10 vol.), Vol. 1: Povesti i rasskazy. Goslitizdat publ., Moscow.

Korolenko, VG 1954a, Sobraniye sochineniy: v 10-i t. (Collection of works: in 10 vol.), Vol. 5: Istoriya moego sovremennika, 1 Book. Goslitizdat publ., Moscow.

Korolenko, VG 1954b, Sobraniye sochineniy: v 10-i t. (Collection of works: in 10 vol.), Vol. 2: Povesti i rasskazy. Goslitizdat publ., Moscow, pp. 86–95.

Korolenko, VG 1954c, Skazaniye o Flore, Agrippe i Menakheme, syne legudy: sobraniye sochineniy (The Legend of Flora, Agrippa and Menachem, the son of Yehuda), Vol. 2: Povesti i rasskazy. Gos. izd-vo khudozhestvennoy lit-ry, Moscow, pp. 216–224.

Korolenko, VG 1955, Ne strashnoye (Not scary), Goslitizdat publ., Moscow.

Korolenko, VG 1956, Sobraniye sochineniy: v 10-i t. (Collection of works: in 10 vol.), Vol. 10: Pis'ma. 1879–1921. Goslitizdat publ., Moscow, viewed: <[http://az.lib.ru/k/korolenko\\_w\\_g/text\\_0890.shtml](http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0890.shtml)>

Korovina, R 2011, 'Naukovi pidkhody do vyvchennia osvity o-filosofskiykh idey u spadshchynni V. G. Korolenka' ('Scientific approaches to the study of educational and philosophical ideas of V. Korolenko's inheritance'), *Gumanizatsiya navchal'no-vykhovnoy protsesu: zbirnyk naukovykh prats'*, ed. by V. Sypchenko, Vyp. LV, Vol. III, SDPU publ., Slovyans'k, pp. 188–195.

Petropavlovskaya, ND 1988, "V nas vkhodiat drugie, i my vkhodim v drugikh...": O moral'no-etichnoy pozitsii V. G. Korolenko ("As other enter us, and we get into the other...": About moral-ethical. position of V. Korolenko), *Znaniye publ.*, Moscow.

Petrushenko, VL & et al 2008, Etyka i estetyka: navchalnyy posibnyk (Ethics and esthetics: tutorial), *Natsional'nyy universytet "L'viv's'ka politekhnika"* publ., L'viv.

Yamchuk, PM 2011a, 'Ukrayins'ka khrystyans'ko-gumanistychna filosofiya yak forma oporu teorii ta praktytsi radykal'nogo postprosvitnytstva' ('Ukrainian Christian-humanist philosophy as a form of resistance to the theory and practice of radical post-enlightenment'), *Filosofs'ki obriyi. Naukovo-teoretychnyy zhurnal Instytutu filosofiyi imeni G.S. Skovorody NAN Ukrayiny ta Poltav's'kogo national'nogo pedagogichnoho universytetu imeni V. G. Korolenko*, Vyp. 26, Kyiv, pp. 127–149.

Yamchuk, PM 2011b, 'Shchodennyk Volodymyra Korolenko y universal'na gumanitarna problema osmyslennia filosofsk'obyuttedykh realiy doby radykal'nogo postprosvitnytstva' ('Diary of Vladimir Korolenko and universal humanitarian problem of understanding the philosophical and existential realities of radical post-enlightenment') *Filosofs'ki obriyi. Naukovo-teoretychnyy zhurnal Instytutu filosofiyi imeni G.S. Skovorody NAN Ukrayiny ta Poltav's'kogo national'nogo pedagogichnoho universytetu imeni V.G. Korolenko*, Vyp. 25, Kyiv, pp. 22–42.

Надійшла до редколегії: 10.09.2013 р.

УДК 18+7.01

О. Я. Муха

*Інститут філософської освіти і науки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

## БАГАТОШАРОВІСТЬ КОНТЕКСТУ ЕСТЕТИЧНОГО ОБ'ЄКТА У ЕСТЕТИЧНІЙ ТЕОРІЇ

**Досліджується питання контексту: як внутрішнього, властивого художньому творові, так і зовнішнього, як складової естетичної ситуації, у якій відбувається зустріч суб'єкта із художнім предметом. Стверджується багатозаровість вказаних контекстів та важливість їх урахування у естетичній діяльності.**

*Ключові слова:* горизонтальний контекст, внутрішній контекст, вертикальний контекст, зовнішній контекст, естетична ситуація, багатозаровість, естетичний аналіз, структурний підхід.

У сприйнятті естетичного об'єкта, яким сьогодні може бути не лише художній твір, але й, враховуючи сучасне розширення меж мистецтва, практично будь-який предмет, який ми вважатимемо естетичним та сприйматимемо у відповідний спосіб, надзвичайно важливим є урахування його контекстуального оточення. Зокрема, сама постановка питання про те, що робить мистецтво мистецтвом, часто змушує публіку говорити про спосіб оформлення та подачі об'єкта. Так, просте перенесення купки екскрементів із вбиральні чи вуличного хідника до виставкової зали зробить її інсталяцією, а до мистецького аукціону – витвором мистецтва з індексованою вартістю, вміщеним у каталоги та нагороджуваним відзнаками. Насправді, це не художньо-метафоричний пасаж, а реальна історія однієї із абсурдних, але надзвичайно вдалих маркетингових арт-акцій італійського митця П'єро Мандзоні, який у 1961 році продав аж 90 бляшанок із «100%-ним гімном художника» за еквівалент ваги золота<sup>1</sup>.

Зважаючи на популярність питання, що ж робить мистецтво мистецтвом, цей приклад не так винятковий, як надзвичайно репрезентативний для сучасного арт-ринку, що включає в себе як концептуалістські пошуки, так і нові нематеріальні форми, на кшталт, наприклад, перфоменсів. У цікавий спосіб це питання

піднімається у голлівудській метафізичній притчі Interstate 60 (2002, режисер Боб Гейл) (у вітчизняному прокаті – «Траса 60»). Головний герой, Ніл Олівер, у своїй подорожі погоджується на роботу у т. зв. «Музеї підробок», де насправді зберігаються оригінали картин, але оформлення та атрибутика (зокрема, його робота полягає в імітації художньої роботи над завершеними оригіналами світових шедеврів) свідчать про протилежне. Сприйняття відвідувачів (які у більшості своїй об'єктивно не можуть володіти достатньою компетенцією для експертної оцінки картин), викликане саме оформленням, контекстом представлення експозиції.

Переконаливо доводить цей факт контекстуальної визначеності здійснений нещодавно у Вашингтонському метро експеримент всесвітньо відомого скрипаля Джошуа Белла, який виконуючи впродовж 45 хвилин одні із найскладніших скрипкових партій на інструменті авторства Паганіні, не звернув на себе жодної уваги публіки та заробив всього 32 американських долари<sup>2</sup>. Для порівняння, слід зазначити, що квиток на його концерти коштує в середньому 100 американських доларів та рідко залишається непроданим<sup>3</sup>.

Враховуючи ці зміни у світі сучасного мистецтва,

1. Станом на сьогодні вартість цієї 30-грамової бляшанки становила б не менше 10 тис. грн., відштовхуючись від актуальних цін на золото 958 проби в середньому 324 грн. за грам (За даними: <http://www.dragmet.com.ua/uk/958-ma-proba-zolota.html>). З іншими результатами творчості П'єро Мандзоні можна ознайомитись на його особистому сайті: <http://www.pieromanzoni.org/EN/works.htm>

2. Проект «Джошуа Белл грає інкогніто в метро» було організовано газетою Washington Post у межах соціального експерименту, що досліджував сприйняття, смаки та культурні переваги людей. Більш докладно див. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>

3. Більш докладно див. сайт газети Washington Post: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>

спричинені як масовістю звернення до культурного продукту, так і іншими цивілізаційними факторами, як слід аналізувати окремо, хочу звернутися до питання контексту, як самого художнього твору, так і його середовища.

Внутрішній та зовнішній контексти художнього твору.

Значення контексту та його семантичного поля є чільним компонентом конструювання психосемантики, психолінгвістики та реклами. Останнім часом питання контекстуальної вкоріненості завойовує все більше впливу у соціології. Натомість в естетиці та теорії мистецтва, контекст зводиться до «замкненої ситуації» твору-творця: близький контекст (фрази, епізоду, ситуації) та широкий контекст (твору, творчості письменника).

Найбільш розробленою в теорії естетики концепцією багат шаровості художнього твору є концепція Романа Ингардена, несправедливо забутого польського філософа, що розпочинав свій творчий шлях у стінах Львівського університету. З огляду на широту палітри його напрацювань та глибини досліджень, Ингардена можна назвати одним із найвизначніших естетиків ХХ століття та феноменологічної традиції загалом, хоча й в силу різних причин недооціненого. Ним була сформульована ціла програма феноменологічної естетики, значною мірою самим і реалізована. Як підкреслює польський дослідник його філософського спадку В. Стружевський, більшість пунктів цієї програми «сам Ингарден майстерно реалізував, укладаючи міцний фундамент для подальших досліджень цієї проблематики» (Stróżewski 2000, p. 13) [12, с. 13].

Зокрема, однією із найбільш розроблених ідей є теорія структури різних творів мистецтва: від літературного та музичного твору до фільму та театральної постановки. Для репрезентативності прикладу звернемося саме до літературного твору, який як стверджує сам Р. Ингарден у передмові до своєї *Das literaturische Kunstwerk* «видається об'єктом досліджень, що найбільше надається для такої мети» (Ingarden 1960, pp. 11–13) [10, с. 11–13]. Літературний твір в концепції Ингардена є утворенням з багатою складною ієрархічною структурою, розбудованою як «вздовж» (тобто, від «початку» до «кінця») (або «горизонтальною»), так і «впоперек» («вертикальною»). Цей поперечний переріз твору становить найбільшу методологічну складність, оскільки передбачає виявлення усіх зв'язків та функціональних і екзистенційних співзалежностей між складовими та шарами твору. Запропонована ним модель структури літературного твору передбачає виділення наступних шарів вертикального зрізу (т.зв. «простору твору»):

1) прошарок словесного звучання і звукових утворень вищого рівня (звучання тексту, інтонація, ритм);

2) прошарок значень, вибудований зі значень окремих суджень (зміст слів, речень та ідей твору в цілому);

3) прошарок предметного зображення (подій, героїв, середовища перебування, усього представленого в творі «світу»);

4) прошарок схематизованих видів (конкретні образи, «нав'язані» текстом).

Окрім багат шаровості твору, слід враховувати і багат фазовість, що має квазі-часову структуру. Сенс наступності частин, хоч вони можуть представляти і не

відповідний хронологічно порядок, в тому, що кожна «фаза» твору, збудована із усіх пов'язаних поміж собою прошарків, отримує відповідні риси поміж іншим завдяки тому, що з'являється саме в цьому, а не іншому місці. На думку Р. Ингардена, одного разу усталений порядок наступності фаз не міг би бути зміненим без впровадження у твір істотних змін. «Кожна фаза літературного твору (окрім першої) виказує в собі моменти, що мають свої підстави поза собою, в моментах іншої, «попередньої» фази. [...] Врешті містить у собі моменти, які становлять фундамент визначених моментів іншої, «наступної» після них фази» (Ingarden 1960, pp. 389) [10, с. 389].

У контексті зв'язків почергових фаз літературного твору, мені одразу приходить на думку постмодерністський роман, який, на перший погляд, виходить за межі інтерпретаційної парадигми Ингардена. Адже, вдаючись до інтертекстуальної гри, подібний текст суттєво ускладнює сприйняття та змішує «порядок наступності», нівелюючи значення попередньої фази. Наприклад, в ігровому романі (див. творчість, зокрема, Мілорада Павіча<sup>4</sup>), де щоразу міксуючи порядок глав роману читач отримує новий сюжет та інакший розвиток подій із тими самими героями. Порядок читання глав може бути узалежненим від суто випадкових чи умовних факторів: погоди, настрою, статі чи налаштування читача тощо. Отже, видається, що ця теза Ингардена стосується лише творів т.зв. класичної літератури та потребує певного розвитку відповідно до нових явищ у світі літературної творчості. Однак це лише позірне враження, яке не зовсім відповідає дійсному стану справ. Насправді, такий роман «спрацює» лише у тому випадку, коли автор тонко пропрацює усі можливі наступності складових елементів (наприклад, глав роману) через залишкові смисли, закріплені в мові через символи, стереотипи, натяжки, недомовки, які трансформують текст під впливом фонового знання читача (контексту епохи, соціальних стереотипів) та мотиву читання. Свого часу поняття «залишкових смислів» застосовувалось для пояснення «позачасовості» і легкості історичної інтерпретації та адаптації видатних творів художнього мистецтва, і акцент ставився на неусвідомлених та незалежних від автора інтерпретаційних трансформацій. Однак, як на мене, в постмодерністському романі автор ще щільніше співпрацює з текстом, задаючи потенційні схеми інтерпретацій. Це надзвичайно тонка робота, що вимагає психологізму, майстерної гри словом, і понад усе – видимої легкості, а навіть позірної недбалості щодо вибору, який належить здійснити читачеві «в довільний» (але докладно продуманий автором) спосіб/способи. Аби уникнути ефекту «підштовхування» читача до конкретної моделі читання, не видаючи себе через вимушеність вибору, автор подібного твору повинен забезпечити якомога повний «ефект спонтанності», при тому, що кожен із здійснюваних читачем виборів буде контрольованим і продуманим заздалегідь. Така структура творів все частіше актуалізує себе не лише в сучасній літературі, але й через формат перформенсів, гепенінгів, медіамистецтва, а найопукліше – комп'ютерних стратегій, які полягають у режисованій грі у вибори. Спрощений формат подібної конструкції можна спостерігати на прикладі популярного у Японії жанру комп'ютерних ігор-квестів

4. Наприклад, цей прийом застосовано в його романах «Хозарський словник» (1984), «Пейзаж, намальований чаєм» (1988), «Остання любов у Константинополі» (1994), «Унікат» (2004) та інших.

– візуального роману (певного симулятора інтерактивної літератури, який може мати різні моделі – Novel, Kinetic Novel, Sound Novel, Adventure). Попри низький ступінь інтерактивності, більшість із цих романів-ігор мають доволі розгалужений сюжет, різні варіанти розв'язки, які окреслюються через обрані читачем-гравцем репліки чи повороти подій<sup>5</sup>.

Повертаючись до методології естетичного аналізу літературного твору (який із певними нюансами можна застосувати і до художнього/культурного феномену, сприйнятого як текст), зобразимо виведену схему у вигляді таблиці. Урахування специфіки «мультисюжетності» дозволяє застосовувати цю ж методичну схему до будь-яких текстуальних художніх творів, дещо адаптовуючи її структуру:

**Таблиця 1.**  
**Структурна схема естетичного аналізу художнього тексту**

Простір тексту	Сюжет I							
	Горизонтальний зріз				Горизонтальний зріз			
	Фаза 1	Фаза 2	...	Фаза n	Шар I: словесне звучання			
					Шар II: значення			
					Шар III: предметне зображення			
					Шар IV: схематизовані види			
	Сюжет II							
	...							
	Сюжет n							
	Горизонтальний зріз				Горизонтальний зріз			
	Фаза 1	Фаза 2	...	Фаза n	Шар I: словесне звучання			
					Шар II: значення			
				Шар III: предметне зображення				
				Шар IV: схематизовані види				

Безумовно, ця схема передбачає лише текстуальну форму, однак щодо інших видів людської художньої творчості можна розробити відповідні до них критерії. Зокрема, аналогічні міркування та вичленення складових структури художнього твору Інгарден висловлює і щодо художнього образу (фізичний матеріал зображення: полотно, стіна, дошка тощо і фарби; та естетична конкретизація: плями фарб, зображення і абстрактні образи) (Ingarden 1966a, pp. 7–115) [8, с. 7–115], і щодо архітектурної споруди (фізична споруда та два шари інтенцій: форма і множина виглядів/ракурсів, у яких форма проявляється) (Ingarden 1966b, pp. 119–166) [9, с. 119–166], музичного твору (нотний запис; та звуки і вищі звукові утворення – мотиви, фрази, музичні форми, а також паузи, динамічні явища, музична форма, емоційні якості, «атмосфера» твору і т.д.) (Ingarden 1973, pp. 169–307) [11, с. 169–307].

Але ця багатшаровість розщеплюється лише в естетичному аналізі, натомість у акті сприйняття ми отримуємо шкід твору у нерозривній єдності усіх його фаз і прошарків. Відтак, науковий доробок Р. Інгардена

дає нам безпосередню схему роботи із мистецьким твором, цілком придатну до аналізу, актуалізувавши та адаптувавши її до особливостей естетичної ситуації зламу XX-XXI століть.

Однак питання контексту суттєво доповнюється, хоч і симптоматичними, але важливими зверненнями інших авторів. Так, Мартін Гайдеггер також ставить питання про те, чим загалом є витвір мистецтва і в який спосіб він існує, звертаючись до феномену митця та твору мистецтва та демонструючи їх діалектичний зв'язок: «Митець є джерелом твору. Твір є джерелом митця. Жодного з них немає без іншого. Але й жодне з них не спирається виключно на іншому. Митець і твір, в собі і своєму взаємному зв'язку, завжди існують завдяки чомусь третьому, яке і є чимсь первинним, завдяки якому власне, з чого митець [Künstler] і витвір мистецтва [Kunstwerk] отримали своє ім'я – завдяки мистецтву» (Heidegger 1997, p. 7) [7, с. 7]. Саме питання цих взаємозв'язків провокує постановку питання про сутність твору мистецтва, яка розуміється як «підбудова» (Unterbau) чогось, що на ній ґрунтується. Тут ми також приходимо до питання шаровості структури твору – його символічної «підбудови», на якій виведено усю споруду тексту.

Свій варіант багатшаровості естетичного предмета висуває також і Ніколас Гартман, репрезентуючи структуру через такі компоненти як:

- 1) «передній план» – чуттєвий образ, який сприймається через чуттєве споглядання;
- 2) «задній план» – ідеї надчуттєвого споглядання, «особливий шар реальності – духовне буття, надбудовувань над матерією та існує лише для людини» (Gartman 2004, pp. 126–128) [1, с. 126–128].

Ця двошаровість виводиться із структури акту естетичного сприйняття, який передбачає два роди споглядання – сприйняття і вище споглядання несприйманого, які взаємозалежні та «вмикаються один за одним» (Gartman 2004, p. 99) [1, с. 99]. Перше (сприйняття) має статус дійсного існування, тоді як закладеному у вищому спогляданні Гартман надає побічного і спонтанного характеру. Таким чином, він відходить від метафізики прекрасного і перемикається на «менш претензійну» феноменологію прекрасного. Основний «бонус» цієї методологічно революції, як її корелює сам Гартман, в повній індиферентності «явища» («заднього плану») як щодо реального, так і щодо ірреального (описувано нами вище екзистенційна незалежність). Це надзвичайно цікава ідея, яка відкриває широкі можливості для теоретичної естетики, зокрема, щодо конструювання цілком незалежної естетичної дійсності, яка, проникаючи в реальний світ, впливає на буття, викликаючи ті самі естетичні переживання, які ми вкладаємо до естетичного досвіду.

Натякає на багатшаровість, щоправда, не вдаючись до аналізу її структури, Моріс Мерло-Понті у своїй «Феноменології сприйняття», намагаючись розкрити механізми «життєвої комунікації» між свідомістю, поведінкою людини та її предметним світом. Йому йдеться передовсім про первинний пласт сприйняття, що здійснюється спонтанно, без раціонального та пізнавального налаштування. До питання багатшаровості він приходиться через проблему авторства, яка полягає у рівнях та напрямках значимості, що надається чи набувається людиною, які, однак, неможливо прогнозувати. Мерло-Понті наполягає на обмежених можливостях рефлексії і стверджує, що

5. Найпопулярнішою поза межами Японії грою такого формату була Dokyusei («Однокласники»), яка побачила світ у 1992 р. та одразу стала бестселером, в т.ч. була ліцензована в США під назвою End of Summer (SoftCel Pictures) та швидко отримала продовження в сіквеллах.

вона завжди сприймає і розглядає будь-яку ситуацію лише частково. Принциповою позицією тут є (як і у Гуссерля) ідея єдності та цілісності людського досвіду. Немає нічого «чистого», не може існувати нічого необумовленого, жоден момент чи перцепція не може бути чистим, вихолощеним від деталей фактом, інакше усе це стає неосяжним і незначним (Merlo-Ponti 1999) [2].

Цікаву версію щодо розшарування художніх творів висуває Вілем Флюссер, німецький філософ чеського походження, один із видатних медіа-теоретиків. Окремі моменти його філософічних рефлексій перегукуються із вище аналізованими теоретичними побудовами. Флюссера концепція техніки і медіакультури, що трансформується від письма до фотографії та засобів мобільної комунікації, доволі критична щодо попередників та останнім часом викликає все більше зацікавлення<sup>6</sup>. Власне зміна способів створення художніх образів відбиває трансформації у культурній ситуації. Основні зміни стосуються двох моментів: по-перше, експансії кольору, та, по-друге, зміні якості поверхні, про яку свідчать положення квантової фізики, – поверхня втрачає статичність і все більше приходить в рух.

Отже, прогрес цих культурних змін полягає у все більшому поетапному відстороненні від життєвого світу: спершу через уявлення, яке творить «відбиток» ситуації; пізніше через текст, який впорядковує і редукує незчисленні зв'язки, утворені уявою на «поверхні образу», відповідно до структури лінійного письма; згодом через технічно утворювані зображення, які відступають від лінійної структури для подальшого аналізу. Ця схема відображає віддалення від світу через усе більшу кількість рівнів абстрагування, причому моменти цих змін відбуваються спонтанно і не мають явних причин (Flusser 1996, pp. 272–300) [6, с. 272–300].

Останні абстрагування виводять нас за межі дво- і взагалі вимірності зображення, бо являють собою певну «disembodied surface» – безтілесну поверхню. Її природа відкривається лише своєрідній techno-imagination (технічній уяві), яка, натомість, настільки віддалена від життєвого світу, що описується Флюссером як пустий простір – Ніщо, поле проекції «інтенцій» (Flusser 2009, pp. 65–76) [3, с. 65–76].

Таким чином, ми поступово приходимо до того, що контекст відкривається на простір значно ширший, аніж внутрішні простори художнього твору. Контекст значною мірою стає вирішальним не лише відносно інтерпретаційних меж, але й щодо власне змісту твору, оскільки певною мірою заміщує автора. Особливо опукло це прочитується у постмодерністському світі контекстуальних значень, де у процес вступають названі Р. Бартом «істинні права читача». Кожен читач щоразу накладає на текст власне «сито» значень і тому є не просто споживачем, а спів-творцем сенсу. Залишається визначити, що саме утворює цей зовнішній, фактично – культурний контекст, котрий задає нам відповідну компетенцію в кожному окремому хронотопі.

Попри те, що про культурний контекст і його значимість часто говориться, окремих значимих теоретичних розробок на цю тематику надзвичайно мало і вони не привертають широкої уваги. Зокрема,

ще у своїй першій книзі, *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970), Арнольд Берлієнт, відомий американський філософ і музикант, пропонує доволі вичерпну концепцію естетичного поля, що фактично становить культурний контекст. Він істотно розширює діапазон естетичного досвіду, усуваючи будь-яку практичну відмінність між образотворчими та прикладними мистецтвами. «Естетичний досвід є досвідом, що здобувається сам для себе, і весь притаманний досвід, тому, є естетичним» (Berleant 1970, p. 144) [4, с. 144]. Берлієнт захоплено дискутує із прихильниками тези про «самодостатність мистецтва», стверджуючи, що «усе містить усе»: «Мистецтво, як певна діяльність у природно-соціальному світі, залучене до нескінченних причинно-наслідкових зв'язків, включаючи бажання і потреби, дії та реакції, а тому може адекватно оцінюватись лише у цих зв'язках та відповідно до зовнішніх умов. Естетична цінність, відтак, переживається як внутрішня, а оцінюється як зовнішня» (Berleant 1970, p. 184) [4, с. 184].

Факторами, що утворюють естетичне поле є чотири головні чинники, створюючі єдність естетичного досвіду: творчий, предметний, перформативний і аксіологізуючий. Саме їх синтетична нерозривна єдність створює контекст естетичного переживання. Більш докладно структуру естетичного поля Берлієнт подає у наступній концептуальній схемі (Berleant 1970, p. 49) [4, с. 49]:

**Таблиця 2.**  
**Структура естетичного поля за А. Берлієнтом**

<b>ЕСТЕТИЧНЕ ПОЛЕ</b>	Матеріальні ресурси
	Рівень технічного розвитку
	Фізичні характеристики
	Психологічні характеристики
	Соціальні форми
	Культурні фактори
	Релігійні вірування
	Моральні цінності
	Ідеологія
	Естетичні теорії
	Історичні впливи
	Наукове знання

Тут варто додати, що у будь-якій інтерпретаційній ситуації слід враховувати відповідну конкретному суб'єктові та хронотопу ієрархію значимостей. Однак у Берлієнта жодних ієрархій ми не знаходимо, перелік факторів впливу може підпорядковуватись якій-будь логіці. Це цілком закономірно, оскільки ці ієрархії вибудовуються окремо щодо кожного вибраного акту сприйняття. Контекст, навіть маючи окреслені елементи, надзвичайно варіабельний та неоднорідний.

Дивно, що попри лаконічність, чіткість, виваженість і перспективність запропонованої схеми, яка надається і для подальшого розвитку, це схема не стала наріжною навіть для підручково-довідкового викладу питання культурного контексту, яке активно обговорюється. Безумовно, на її основі слід далі розбудовувати категоріальне поле, відповідне до конкретних завдань і ситуацій. Однак у розвитку своєї естетичної теорії, Берлієнт рухається в керунку т.зв. «естетики залучення», напрям якої викладено у його останній праці *Re-thinking Aesthetics, Rogue Essays on Aesthetics and the Arts* (2004) (Berleant 2004) [5].

6. Зокрема, від 2005 року видається міжнародний електронний журнал, присвячений Флюссерівським студіям: *Flusser Studies. Multilingual Journal for Cultural and Media Theory*. ISSN 1661-5719 // Режим доступу: <http://www.flusserstudies.net/>; Флюссерівський архів розміщено за наступним посиланням: <http://www.flusser-archive.org/>

Натомість, як мені видається, до цієї структури слід ще додати момент повсякдення, цього «правильного тигля раціональності», яке, нехай не вибудовує, але коректує конкретну актуальну для моменту ієрархічність.

#### Підсумок

Резюмуючи проведену аналітичну розвідку, хочу підкреслити, що актуалізоване в сьогоднішній культурологічній та естетичній думці питання контексту, окрім цікавого емпіричного досвіду маркетологів, рекламщиків та соціальних психологів, має значне теоретичне підґрунтя у постаті праць класиків естетичної теорії. Якщо глибокі знання семантичних відтінків внутрішнього горизонтального та вертикального контексту текстів ми можемо почерпнути із лінгвістичної традиції, то власне концептуальні схеми як внутрішнього, так і зовнішнього контекстів, придатні до естетичного та культурологічного аналізу, залишаються завданням власне естетичного сегменту філософської думки. Контекстуальна обумовленість сприйняття викликає увагу до нових, раніше не враховуваних елементів естетичної ситуації, що доповнює нею ряди «відкритих структур». У відносини Творця із Твором та Читачем втручається еліміноване до цього часу мозаїчне тло: уривків наукових знань, релігійних переконань, психологічних особливостей чи стану фізичного розвитку реципієнта, а навіть конкретних повсякденних обставин ситуації сприйняття. Шукати простих шляхів в цьому лабіринті змінних значень і значимостей не вийде, однак навіть спроби інтелектуального намацування в багатоплановому дискурсивному полі контексту/ів дозволять нам значно ближче підступитися до таємниці того, що ж робить мистецтво мистецтвом.

#### Бібліографічні посилання

1. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман. – М., 1958. – Переизд.: Киев: «Ника-Центр», 2004. — 640 с.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб : «Ювента» «Наука», 1999. – 605 с.
3. Флюссер В. О проецировании. / В. Флюссер ; пер. с нем. М.А. Степанова. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики, 2009. – № 3/4. (9/10). – С. 65–76.
4. Berleant A. The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience / A. Berleant. – Springfield, IL: C.C. Thomas, 1970. – 196 p.
5. Berleant A. Re-thinking Aesthetics, Rogue Essays on Aesthetics and the Arts / A. Berleant. – Ashgate Pub Ltd, 2004. – 185 p.
6. Flusser V. Kommunikologie / V. Flusser. – Frankfurt : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – 355 p.
7. Heidegger M. Źródło dzieła sztuki, przeł. Janusz Mizera / M. Heidegger // Drogi lasu. – Warszawa : Fundacja Aletheia, 1997. – S. 7–62.
8. Ingarden R. O budowie obrazu / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Warszawa, 1966. – Т. II. – Wyd. II. – S. 7–115.
9. Ingarden R. O dziele architektury / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Warszawa, 1966. – Т. II. – Wyd. II. – S. 119–166.
10. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii, przeł. M. Turowicz / R. Ingarden. – Warszawa : PWN, 1960. – 466 s.

11. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości / R. Ingarden // Studia z estetyki. – Kraków : PWM, 1973. – Т. II. – Wyd. II. – S. 169–307.

12. Stróżewski W. Estetyka fenomenologiczna / W. Stróżewski // Estetyki filozoficzne XX wieku. Pod red. K. Wilkoszewskiej. – Kraków, 2000. – S. 9–30.

#### Муха О. Я. Многослойность контекста эстетического объекта в эстетической теории

**Исследуется вопрос контекста: как внутреннего, присущего художественному произведению, так и внешнего, в качестве составляющей эстетической ситуации, в которой происходит встреча субъекта с художественным предметом. Утверждается многослойность указанных контекстов и важность их учета в эстетической деятельности.**

*Ключевые слова:* горизонтальный контекст, внутренний контекст, вертикальный контекст, внешний контекст, эстетическая ситуация, многослойность, эстетический анализ, структурный подход.

#### Mukha O. Stratification context of aesthetic object in aesthetic theory

**The author focuses on the question of context: both, internal characteristic of artistic works, and external as a part of the aesthetic situation in which there is a meeting of the artistic subject matter. Also, she approved the stratification structure of these contexts. The importance of incorporating them into aesthetic activity is indicated.**

*Keywords:* horizontal context, internal context, vertical context, external context, aesthetic situation layering, aesthetic analysis, structural approach.

#### References:

- Berleant, A 1970, The Aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience. Springfield, IL, C.C. Thomas.
- Berleant, A 2004, Re-thinking aesthetics, rogue essays on aesthetics and the arts. Ashgate Pub Ltd.
- Flusser, V 1996, Kommunikologie. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Flusser, V 2009, 'O proetsirovani' ('About projecting'), *Khora. Zhurnal sovremennoy zarubezhnoy filosofii i filosofskoy komparativistiki*, № 3/4. (9/10), pp. 65–76.
- Gartman, N 2004, Estetyka (Esthetics). Nika-Tsentr publ., Kiev.
- Heidegger, M 1997, 'Źródło dzieła sztuki, przeł. Janusz Mizera', *Drogi lasu*. Fundacja Aletheia publ, Warszawa, pp. 7–62.
- Ingarden, R 1960, O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii, przeł. M. Turowicz. PWN, Warszawa, P. 389.
- Ingarden, R 1966a, 'O budowie obrazu', *Studia z estetyki*, Vol. II, Wyd. II. Warszawa, pp. 7–115.
- Ingarden, R 1966b, 'O dziele architektury', *Studia z estetyki*, Vol II, Wyd. II. Warszawa, pp. 119–166.
- Ingarden, R 1973, 'Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości', *Studia z estetyki*, Vol. II, Wyd. II. PWM, Kraków, pp. 169–307.
- Merlo-Ponti, M 1999, Fenomenologiya vospriyatiya (Phenomenology of perception). "Yuventa" "Nauka" publ., Saint Petersburg.
- Stróżewski, W 2000, 'Estetyka fenomenologiczna', *Estetyki filozoficzne XX wieku*. ed. K. Wilkoszewskiej. Kraków, pp. 9–30.

Надійшла до редколегії: 5.09.2013 р.