

Олена ОНІЩЕНКО

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФІЗІОЛОГІЧНИХ ПОЧУТТІВ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті досліджується досвід теоретичного осмислення і художньої інтерпретації фізіологічних почуттів нюху і смаку.

Ключові слова: *смак, нюх, естетичне почуття, позитивізм, мистецька практика.*

В статье рассматривается опыт теоретического осмысления и художественной интерпретации физиологических чувств обоняния и вкуса.

Ключевые слова: *вкус, обоняние, эстетическое чувство, позитивизм, художественная практика.*

This article describes the experience of theoretical apprehension and artistic interpretation of physiological senses of smell and taste.

Key-words: *taste, smell, aesthetic sensibility, positivism, artistic practice.*

Теоретичні і методологічні орієнтири некласичної естетики, що, починаючи з другої половини XIX ст., **формують її концептуальне поле, зумовили як новий формат естетичної проблематики, так і принципи трансформації у царині класичних питань.** Це, зокрема, стосується естетичного почуття, аналіз якого в некласичну добу зазнає показових змін.

Очевидний прорив, що відбувається на цьому терені пов'язаний із здобутками естетики позитивізму і, передусім, з розвідками його англійських представників – Г. Спенсера, О. Бейна та Г. Аллена, ідеї яких стали об'єктом жорсткої критики з боку офіційних радянських філософів. Так, «естетик № 1» Радянського Союзу М. Ф. Овсянніков, що його внесок у розвиток естетичної науки радянського періоду навряд чи можна недооцінювати, досить негативно висловлювався з приводу концепцій англійських позитивістів: «Герберт Спенсер (1820–1903), Грант Аллен (1848–1899), Олександр Бейн (1818–1903) рухаються ніби у тому самому напрямі, що і Дарвін, насправді ж, вони впадають у суто спекулятивні настрої. <...> **При вивченні фізіологічних основ есте-**

тичного почуття ми маємо апелювати до першоджерела – до Дарвіна, а не до позитивістів, котрі рішення проблеми не просунули ані на крок»¹.

Зрозуміло, що така однозначна оцінка з боку метра радянської естетики відповідним чином вплинула на ставлення тогочасних науковців до теоретичного доробку англійських філософів взагалі, і до специфіки аналізу проблеми естетичного почуття, запропонованого ними, зокрема. Проте парадокс ситуації полягав у тому, що саме за радянських часів було реалізовано, без перебільшення, грандіозний естетичний проект – багатотомне видання «Історія естетики. Пам'ятники світової естетичної думки», головним редактором якого виступав М. Ф. Овсянніков і де головні репрезентанти англійської гілки позитивістської естетики та їхній доробок посіли належне місце. Вже на рівні назви упорядники визначили статус праць, фрагменти яких були виокремлені й систематизовані – *пам'ятники світової естетичної думки*. Саме в цей контекст було «вписано» і естетичну позитивістську думку Англії.

Сьогодні, коли з часу виходу цієї хрестоматії минуло понад три десятиліття, починаєш усвідомлювати її значущість. Адже, попри всю свою тенденційність, ідеологічні акценти, що призвели до відповідних купюр у текстах теоретичних праць та ін., «Історія естетики» не має не лише жодного аналога, а взагалі проекту подібного їй за своїм масштабом. Наше твердження, поза сумнівом, стимулюватиме до дискусії, більш того, видаватиметься не тільки уразливим, а й значною мірою архаїчним. Адже сьогодні його чи не найпотужнішим контраргументом є Інтернет, що руйнує всі часові та просторові кордони, в тому числі і на теренах естетичної науки.

До того ж вільне володіння сучасними науковцями іноземними мовами відкриває можливості опанування будь-якої теоретичної концепції. Водночас ми переконані, що «Історія естетики» не втрачає свого значення і в сучасних умовах, по-перше, завдяки систематизації й узагальненню визначних здобутків в історії естетичної думки як таких, а по-друге, завдяки високому професійному рівню перекладів текстів, що обов'язково корегувалися та уточнювалися філософами-фахівцями, даючи змогу донести думку видатних мислителів у майже автентичному вигляді. Саме завдяки продуктивності такого підходу ми маємо можливість, хоча і в тезовому варіанті, долучитися до теоретичних здобутків англійської позитивістської естетики і, передусім, до специфіки осмислення нею естетичного почуття.

Очевидна увага тріумвірату позитивістів Англії – Г. Спенсера, О. Бейна та Г. Аллена – до цієї проблеми дає можливість виявити показові перетини в їхніх концептуальних орієнтирах, розглянути специфіку авторських підходів до дослідження феномена естетичного почуття, а зрештою говорити про розробку самобутньої моделі цього почуття у контексті естетики англійського позитивізму.

Визначальним теоретичним поворотом на шляху аналізу естетичного почуття стає розділ з відповідною назвою відомої праці Г. Спенсера «Обґрунтування психології». Зазвичай увага дослідників була сфокусована на аналізі концепції «надлишкової енергії», котра посіла важливе місце у контексті теорії гри англійського філософа. При цьому фактично на маргінесах опинилися роздуми Г. Спенсера щодо естетичного виміру почуттів людини, які, на нашу думку, є показовими і щодо теоретичних розвідок самого вченого, і щодо визначення орієнтирів подальшого опрацювання проблеми естетичного почуття та його похідних*.

Фундаментальне положення своєї концепції естетичного почуття Г. Спенсер формулює чітко і лаконічно: «... почуття зазвичай має естетичний характер, якщо його можна відділити від життєво важливих функцій»². Вочевидь це твердження філософа є логічним наслідком ідеї «надлишкової енергії», проте навряд чи можна недооцінювати і його теоретичну самоцінність. Зокрема англійський вчений вибудовує своєрідну ієрархію почуттів людини, відповідно до можливості їх естетизації. Відтак у полі уваги вченого опиняються чотири почуття: смак, нюх, зір та слух, що співвідносяться ним зі сферою естетичного в такий спосіб.

«Ми майже ніколи не приписуємо естетичного характеру відчуттям смаку. <...> Це пояснюється тим, що смакові насолоди вкрай рідко можна відділити від життєво важливих функцій: вони супроводжують їжу і питво і невід'ємні зазвичай від одного чи другого з цих актів»³, – заважував Г. Спенсер. Наступне почуття, що виокремлюється філософом, – нюх має, на його думку, кращі перспективи щодо естетизації: «Запахи, значно більш незалежні від життєво важливих функцій, стають задоволеннями, що їх шукають заради них самих; а тому вони мають певною мірою естетичний характер»⁴.

Значно вищий рівень на естетичних сходах за Г. Спенсером посідає зір, адже «у кольорових відчуттях, що стоять ще далі від життєво важливих функцій, естетичний елемент стає більш явним»⁵. Отже, відверто «фізіологічна» концепція вченого применшує важливість зору для людини, оскільки формально він не є для неї життєво важливим. Показово, що філософ узагалі намагається не називати це почуття як таке і фактично ототожнює зір з його «естетичним продуктом» – кольором. Відтак відбувається своєрідна підміна понять, що дає змогу Г. Спенсерові, зробивши певні уточнення, висловити таку думку: «Тому, що здатність розрізняти кольори хоч і потрібна для життя, однак користь, що її дає ця здатність, не така вже і велика»⁶.

* Маємо на увазі концепцію *сінестезії* – міжчуттєвої асоціації, що була розроблена представниками англійської неопозитивістської естетики А. Річардсом і Ч. Огденом.

І, нарешті, завершальний рівень у «почуттєвій структурі», розроблений англійським філософом, посідає слух, що, так само як і зір, репрезентується Г. Спенсером через його, так би мовити, рефлексію, яка відкриває вихід у сферу естетичного – звук: «Здатність до сприйняття і розрізнення звуків спочатку допомагає застосувати наші дії до зовнішніх обставин; але більшість звуків не настільки важливі для людей, аби вони, почувши їх, діяли в такий спосіб, а не в інший. Отже, слухова здатність дуже віддалена від життєво важливих потреб, а разом з тим тут існує велика галузь насолод <...>, що не слугують збереженню життя. Ці насолоди ми відносимо до сфери естетичного і вважаємо деякі тони прекрасними»⁷. Підсумовуючи свої думки і, імовірно, усвідомлюючи їх уразливість, Г. Спенсер робить, так би мовити, уточнюючий висновок: «Я хочу сказати <...>, що ця відокремленість від життєво важливої функції є однією з умов для набуття естетичного характеру»⁸.

«Почуттєва концепція» Г. Спенсера при першому наближенні не містить очевидних ознак «теоретичної вибуховості», проте її підвищено «фізіологічний присмак» є свідченням виходу вченого на якісно новий щабель осмислення естетичного почуття. Саме вона, за великим рахунком, і виконала функцію потужного каталізатора щодо подальших розвідок англійських позитивістів, зокрема Г. Аллена, доробок якого у вітчизняній естетиці фактично опинився на «теоретичній периферії».

Слід зазначити, що рік народження Г. Аллена закріпив за ним статус представника «молодшого покоління англійських позитивістів», а отже фрагменти його праць у хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки» подані після уривків з праць О. Бейна. Однак концептуальна логіка статті змушує нас порушити цю хронологію, а відтак – коротко зупинитися на деяких аспектах основоположного дослідження Г. Аллена «Фізіологічна естетика».

Наш інтерес до нього вже має певний «строк давності» – понад десять років, – відколи ми почали апелювати до позиції вченого щодо реабілітації ним «фізіологічних почуттів» нюху і смаку на шляху до їх естетизації. Проте осмислення відповідних тез Г. Аллена з «Фізіологічної естетики» має бути більш ґрунтовним, що надасть можливість цілісно опанувати його неординарну теорію. З одного боку, вчений рухається у фарватері ідей патрона англійського позитивізму Г. Спенсера і у розділі «Характерні ознаки естетики» віддає данину науковій шани його концепції гри. Однак з другого – праця Г. Аллена демонструє очевидну наукову новизну, що засвідчує навіть назва розділу – «Естетичне задоволення і його відмінність від гри як такої».

Вочевидь цей розділ виявляє «фізіологічні, занадто фізіологічні» устремління його автора, котрий, як професійний психолог, аналізуючи особливості психіки людини, виокремлює дві її сторони – активну і пасивну: «З пасивним боком нашої натури пов'язані органи і здатності зору, слуху, дотику, смаку,

нюху і взагалі почуттєвого організму. З активним боком зв'язана система м'язів і нерви, котрі нею керують. У цій одвічній різниці ми бачимо основу відмінності <...> між грою і естетичними почуттями. Перша активна, другі пасивні»⁹. Розвиваючи свою ідею, Г. Аллен робить принципове уточнення: «Якщо ми вправляємо наші <...> мускули не заради якоїсь важливої мети, але виключно заради задоволення, яке нам дає сама вправа, наше заняття ми називаємо грою. Якщо ми подібним чином вправляємо **наші очі та вуха, то задоволення, яке виходить з цього, ми називаємо естетичним почуттям**»¹⁰. І далі йде «фізіологічний апофеоз» Г. Аллена, що, без перебільшення, вражає: «Таким чином, естетичне задоволення можна попередньо охарактеризувати як вторинний результат звичайної кількості дії в периферичних кінцевих органах цереброспинальної нервової системи, що не пов'язана безпосередньо з функціями життєдіяльності»¹¹.

Процитований фрагмент «Фізіологічної естетики» є показовим свідченням небезпеки гіпертрофованого захоплення новаторськими ідеями – наразі «природничою акцентуацією» позитивізму, що може звести продуктивну концепцію нанівець, перетворивши її на «вitreбеньки» «втомлених від свідомості» (К. Г. Юнг) науковців. Такі «теоретичні піруети», що їх часто-густо демонструє Г. Аллен, затуляють його справді перспективні розмисли, що, поза сумнівом, варті окремої уваги. Наразі нас цікавлять міркування англійського психолога щодо естетичного потенціалу смаку і нюху як тих почуттів, що дають змогу пережити задоволення або страждання: «Для кожного середнього індивідуума солодке приємне, а гірке неприємне <...>, парфуми дають насолоду, а сморід викликає бридке почуття»¹².

По-перше, надзвичайно показовим є наголос Г. Аллена на естетичному почутті середнього індивідуума: «Нашим першим завданням буде тлумачення естетичного почуття не Рафаеля, не Моцарта і не Мільтона, а середньої людини, з якою ми щоденно стикаємося. <...> мені видається, що однією з найсерйозніших помилок у дослідженнях з естетики є те, що в більшості випадків вони розглядають лише *найвищі щаблі розвитку цього почуття* (курсив наш – О. О.) і намагаються пояснити їх, не дослідивши попередньо більш звичайні випадки»¹³. По-друге, спрямованість думок вченого дає підстави поміркувати з приводу можливості диференціювання власне природних почуттів людини відповідно «естетичному рівню» суб'єкта. Відтак, за логікою Г. Аллена, смак і нюх «працюють» на «середню людину», тоді як зір та слух є засобами активізації естетичного визначних особистостей*. І, нарешті, останнє – наголос

* У цьому зв'язку показовими можна вважати імена Рафаеля та Моцарта, які є представниками саме тих видів мистецтва, природні особливості котрих безпосередньо пов'язані з почуттям зору та слуху.

англійського позитивіста на можливості смаку і нюху стимулювати радість і страждання.

Роздуми Г. Аллена, як свідчить процитований уривок, формально залишаються на «фізіологічному рівні», а отже почуття радості і страждання так само здобувають свій «фізіологічний еквівалент»: приємне – огидне. Проте, якщо смак чи нюх стають об'єктом художньої інтерпретації, переходячи таким чином у площину естетичного, наступний етап їх осмислення може бути пов'язаний і з етичним виміром. У цьому зв'язку показовим видається художнє осмислення почуття смаку у новелі Гі де Мопассана «Берта». Ми апелювали до неї у монографії **«Художня творчість: проект некласичної естетики»**, розглядаючи питання емоції як естетичної проблеми. Цей вкрай невеликий за обсягом твір, проте, дає змогу під різними кутами зору тлумачити блискучий художній експеримент, що його здійснив Гі де Мопассан, **перевівши у площину естетичного почуття смаку.**

Обираючи вельми несподіваний засіб лікування головної героїні – розвинення «любові до ласощів», лікар – другий головний герой новели – фактично відкриває їй довколишній світ, даючи можливість пережити своєрідне кохання, а згодом не менш своєрідні ревності. Відтак естетизація філологічного почуття смаку, що була продемонстрована у новелі «Берта», дає змогу принаймні поміркувати щодо можливості його «переведення» у площину морального виміру.

Художні експерименти з фізіологічними почуттями нюху та смаку були здійснені й Е. Золя у різних романах циклу «Ругон-Макари», що стимулювало критичну оцінку з боку М. Нордау. На сторінках своєї відомої праці «Виродження» французький психолог, апелюючи до маловідомого дослідження вчителя гімназії Л. Бернара, в якому йшлося про роль запаху у творах письменника, наголошував: «... автор завважає, що Золя сприймає людей і предмети не <...> зором і слухом, а нюхом. *Він характеризує всіх своїх дійових осіб за допомогою їх запаху* (курсив наш – О. О.). У «Провині абата Муре» Альбіна – «великий букет з сильним ароматом». <...> Від Нана «віє запахом життя, всемогутністю жінки. У «Череві Парижа» Франсуаза «пахне землею, свіжим сіном, вільним повітрям і <...> небом». У тому ж романі трапляється «симфонія сирів», що викликає у прихильників Золя **такий самий захват, як і детальний <...> опис різноманітного смороду від брудної білизни в «Пастці»**»¹⁴.

Як відомо, М. Нордау мав більш ніж упереджене ставлення до натуралістичного напрямку, фундатором якого є Е. Золя, що природно позначилося на його відверто критичній позиції щодо специфіки художніх засобів, обраних письменником. Проте у процитованому фрагменті абсолютно точним і об'єктивним є наголос психолога на показовому прийомі, що його використовує Е. Золя – надання характеристики героям творів за допомогою фізіологічних почуттів

нюху і смаку. Наразі можемо спостерігати практичне підтвердження теоретичного припущення Г. Аллена стосовно розвитку естетичного почуття середнього індивідуума через смак та нюх, адже, як знову цілком слушно наголошує М. Нордау, творчість Е. Золя мала багато прихильників і серед інтелектуалів, і поміж пересічних читачів. Імовірно, пам'ять не одного покоління шанувальників письменника закарбувала блискучі фрагменти «м'ясної поліфонії» з «Черева Парижа», що, на нашу думку, є блискучим прикладом естетизації почуття смаку: «То був світ смачних шматків, світ соковитих, жирних шматочків. <...> На першому плані <...> вишикувалися <...> горщики зі скибками смаженої свинини, що межували з баночками гірчиці. Над ними розташувалися окости доброзичливі <...> жовті від сухарної кірки, з зеленим помпоном нагорі. Далі йшли вишукані страви: страсбурзькі язики, що були зварені у власній шкірі, багрові <...> і криваво-червоні, поруч з блідими сосисками; потім – чорні кров'яні ковбаси, що тихенько скрутилися кільцями, ніби вужаки; нашпиговані <...> і складені по дві ковбаси, які так і випромінювали здоров'я, <...> товсті шинки, величезні шматки телятини і свинини у желе, яке було прозоре, ніби розтоплений цукор. І ще там стояли широкі миски з глини, що в них в озерах застиглого жиру покоїлися шматки м'яса і фаршу. Між тарілками, між блюдами <...> були розкидані скляні банки з гострими соусами, з міцними бульйонами <...> жерстянки з тунцем і сардинами, що відблискували муаром. <...> нагорі <...> були розвішані намиста сосисок, ковбас <...> які нагадували шнури і китиці на розкішних драпіруваннях; а позаду демонстрували своє мереживо клаптики <...> сальників, створюючи тло з білого м'ясистого гіпнору»¹⁵.

І, нарешті, останній з триумвірату англійських позитивістів – О. Бейн, доробок якого так само може відкрити нові ракурси дослідження проблеми естетичного почуття. Хоча наукову спрямованість розвідок відомого психолога радянські дослідники переважно співвідносили з ідеями Дж. Локка і навіть визнавали певним опонентом концептуальних орієнтирів Г. Спенсера, проте не можна заперечувати, що саме «фізіологічна орієнтація» О. Бейна «вписала» його ідеї у теоретичне поле англійської позитивістської естетики.

До проблеми естетичного почуття вчений звернувся у контексті однієї із своїх найвідоміших праць «Почуття і воля», яка, поза сумнівом, відкриває значні перспективи для дослідницької роботи. Показово, що аналіз естетичного почуття О. Бейн здійснює, так би мовити, не безпосередньо, а у зв'язку з феноменом естетичної емоції, яка опиняється в центрі уваги представників позитивістського руху*. Навіть короткий фрагмент з цієї праці вченого, що увійшов

* У монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» ми розглядали теоретичний досвід французького філософа М. Гюйо щодо дослідження естетичної емоції.

до хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки», міг би стати приводом для самостійного дослідження, проте ми зосередимося лише на кількох теоретичних положеннях О. Бейна, котрі стосуються співвідношення фізіологічного і естетичного вимірів людських почуттів.

Так само, як і всі його попередники і на теренах позитивізму, і взагалі в історії естетики, О. Бейн визнає незаперечний пріоритет естетичного потенціалу зору і слуху: «Око і вухо – ось ті головні канали, якими естетичний вплив передається до нашого мозку; всі інші органи почуттів більшою чи меншою мірою слугують групі індивідуальних насолод»¹⁶. Водночас учений зауважує, що «будь-яке фізіологічне відчуття може бути піднесене до естетичного почуття»¹⁷, аргументуючи свою позицію так: «Доти, доки ці відчуття залишаються частиною наших справжніх переживань, чи то в сучасному, минулому чи майбутньому, вони не належать до естетичних емоцій, але якщо вони починають розглядатися збоку і втрачають якості індивідуального переживання, що обмежене однією людиною, вони можуть стати предметом художнього зображення»¹⁸. Отже, зв'язок почуттів з індивідуальним і загальним, на якому акцентує О. Бейн, фактично є підставою для його трансформації у сферу естетичного. Цей висновок англійського дослідника може вважатися одним з тих визначальних чинників, що спричинив ситуацію «естетичного повороту» в осмисленні фізіологічних почуттів.

Відтак у коло уваги О. Бейна потрапляє почуття нюху, що, як вже наголошувалося, має певний естетичний потенціал. За великим рахунком учений рухається у тому самому річищі, що і Г. Спенсер, хоча, вочевидь, у своєму аналізі «підсилює» «вельми» фізіологічну природу нюху: «Зовнішні вияви чистоти або відсутність всього того, що викликає почуття відрази, завжди приємні... Приємні запахи, коли їх описує митець, також належать до групи, що нами розглядається. Так, у поезії Гомера трапляється опис пахучих персів Андромахи й Афродіти»¹⁹.

Думка О. Бейна стимулює розширити коло прикладів художніх модифікацій почуття нюху, що трансформували його у площину естетичного. Наразі амплітуда виявляється доволі широкою як у часовому вимірі, так і просторі мистецьких різновидів: драматургічні експерименти О. Вайльда з його п'єсою «Соломея»*, твори Е. Золя «Дамське щастя», «Черевко Парижа» тощо, роман П. Зюскінда «Парфумер», фільм «Аромат жінки» (реж. Д. Різі) та його рімейк (реж. М. Брест).

Коментуючи позицію Г. Спенсера, ми наголосили, що його «почуттєва кон-

* Ми зверталися до цього питання у монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» у розділі «Естетичне творчої особистості: досвід комплексного аналізу».

цепція охоплює лише чотири почуття людини: смак, нюх, зір та слух, а отже у фрагменті розвідки англійського позитивіста, що подається у хрестоматії «Пам'ятники світової естетичної думки», відсутній дотик. Однак, зважаючи на те, що «почуттєву концепцію» Г. Спенсера репрезентовано досить цілісно, видається можливим припустити факт «ігнорування» ним цього почуття. Імовірно, перед англійським вченим постало питання: до якої категорії почуттів – «високих» (зір та слух) чи «низьких» (фізіологічних) (запах та нюх) – належить дотик?, що відповідно мало б позначитися на логіці його дослідження стосовно заключного етапу – виходу у сферу естетичного.

Наразі зазначимо, що класичний естетичний досвід осмислення дотику вважає його наближеним до зору та слуху, тобто тих почуттів, які за своєю специфікою орієнтовані на естетичне начало. Формально, у таке саме річище спрямовані і орієнтири О. Бейна: «Особливо важлива роль уявлень, що витинають у нашій свідомості, коли йдеться про естетизацію почуття дотику. Тепле, ніжне, м'яке торкання може бути сприйняте як ідеальний образ, що звернений до нашого зору, наприклад, в картині, і в цьому разі воно дає нам суто естетичну насолоду»²⁰. Проте ця думка може набути зовсім іншого змісту, якщо розглядати її, не порушуючи концептуальну логіку думки вченого. Власне вона є природним розвитком міркувань англійського психолога, що розгорталися навколо естетизації нюху у поезії Гомера та були процитовані нами вище. Відтак дотик може бути дотичним і до фізіологічного почуття нюху, однак це не зменшує можливості його естетизації, натомість розширює кордони для художніх експериментів. Принагідно відзначимо, що саме на почутті дотику побудувала свій всесвітньо відомий експеримент «олюднення» сліпо-глухо-німої О. Келлер американський педагог А. Салліван. Цей історичний факт, що без перебільшення став сенсацією і в педагогіці, і психології, і взагалі у світовій гуманістиці, дістав художнє осмислення у фільмі реж. А. Пенна «Та, яка створила диво», а відтак надав підстави говорити ще про одну інваріацію переведення почуття дотику у царину естетичного.

Проте найцікавіші розвідки, які на теренах естетичного почуття розгортає О. Бейн, пов'язані з питанням трансформацій «найфізіологічнішого» з них – смаку – і які певною мірою суперечать відповідним розвідкам Г. Спенсера і Г. Аллена. Якщо Аллен хоча б робить спробу поміркувати щодо можливості переводу смаку у царину естетичного, Спенсер не визнає це навіть на рівні припущення. Спрямованість думок О. Бейна видається наразі тим більш показовою, оскільки він не просто вважає смак фізіологічним, а й фактично визнає його нижчим почуттям: «Коли ми вживаємо їжу чи переживаємо голод – це відчуття нижчого рівня, хоча можливо ми і переживаємо вельми гостро»²¹. Проте далі вчений робить важливий крок, який є цілком природним у контексті концептуальної логіки його моделі естетичного почуття, відкриваючи нові обрії у

дослідженні смакових відчуттів: « <...> однаке, коли Санча Пансу за наказом лікаря позбавляють обіду, ми переживаємо інтерес, який належить до вищої сфери загального. Безкорисливе співчуття, що його ми переживаємо, змінює характер суто чуттєвих відчуттів, надаючи їм ідеальне значення, і в цій своїй новій якості вони можуть давати насолоду будь-якій людині»²². Наразі зупинимося на двох показових творах, що фактично водночас, проте в різних видах мистецтва, продемонстрували визначні можливості відповідної естетизації фізіологічного почуття смаку: роман М. Барбері «Ласощі» та анімаційний фільм Б. Бьорда «Рататуй».

Власне літературний експеримент французької письменниці міг бути розгорнутий у самостійне дослідження, адже його складна драматична колізія рухається у контексті думки, що може вважатися ключовою і для всього роману, і для аргументації естетичного потенціалу почуття смаку: «<...> я пізнав всю гаму кулінарного мистецтва як естет і як знавець»²³, – стверджує смертельно хворий головний герой роману М. Барбері. Натомість стрічка «Рататуй» існує в абсолютно протилежному емоційному полі – зворушлива історія дружби юнака, котрий намагається стати кулінаром, і пацючка є оптимістичною по суті і завершується однозначним американським happy end. Водночас ці твори об'єднують майже той самий момент, що на ньому акцентують обидва митці – безпосередній зв'язок смаку з пам'яттю. Дитячі спогади про втрачений смак страви, що пішли назавжди, супроводжують наприкінці життя персонажа М. Барбері; і навпаки – «знайдений» смак страви «рататуй», який так само пов'язаний з дитинством жорстокого кулінарного критика з фільму Б. Бьорда, повертає йому доброзичливість, визначаючи позитивний фінал цієї кінооповіді.

Отже, художні експерименти з фізіологічними почуттями, що зумовили появу яскравих творів мистецтва, стимулюють до відповідних розмислів науковців, а відтак діалог між практиками мистецтва та теоретиками стосовно естетичного почуття, імовірно, і надалі не втрачатиме своєї актуальності.

¹ Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. – М. : Высшая школа, 1984. – С. 308.

² Спенсер Г. Основания психологии // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли* : в 5 т. / Г. Спенсер. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 883.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 884.

⁸ Там само.

⁹ Аллен Г. Физиологическая эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / Г. Аллен. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 896.

¹⁰ Там само. – С. 896–897.

¹¹ Там само. – С. 897.

¹² Там само. – С. 899.

¹³ Там само.

¹⁴ Нордау М. Вырождение. Современные французы / М. Нордау. – М. : Республика, 1995. – С. 308.

¹⁵ Золя Э. Чрево Парижа ; собр. соч. : в 26 т. / Эмиль Золя. – М. : Гос. изд-во художественной литературы. – 1962. – Т. 4. – С. 47–48.

¹⁶ Бейн О. Чувство и воля // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / О. Бейн. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 890.

¹⁷ Там само. – С. 892.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Барбери М. Лакомство / М. Барбери. – М. : Иностранка, 2011. – С. 18.