

ДІАЛЕКТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ

ПЕРЕДМОВА

Вважаю за можливе сказати: це розумна, серйозна і цікава книга, гідна уваги і роздумів.

Проблема, що позначена в заголовку роботи, належить, поза сумнівом, до числа фундаментальних і найважчих проблем, дослідження яких вимагає не тільки серйозної теоретичної підготовки, а й значної інтелектуальної мужності. Автор добре розуміє ці труднощі, вміло і глибоко, з марксистських позицій розкриває суперечливі погляди на феномен естетичного, що склалися в нашій літературі. Тут переконливо показано, що сама можливість виникнення таких, здавалося, несумісних точок зору закладена в гостро діалектичній природі предмета аналізу, в самій суті досліджуваного явища. Тому автор справедливо вбачає свою задачу в тому, щоб уважно проаналізувати ті загальні умови і причини, на ґрунті яких взагалі виникає естетичний процес як необхідний компонент і аспект людської культури в цілому.

Такий - гранично загальний - план розгляду проблеми зумовив підвищений інтерес автора до методологічної сторони справи і тому призводить до необхідності проаналізувати такі категорії, як «потреба», «мета», «самоціль», «засіб», «безпосереднє», «образ», «доцільне» і т.д. Може здатися, що автор уходить тут занадто далеко від предмета свого безпосереднього дослідження - явища естетичного як такого, занадто розширює рамки предмета естетики. На наш погляд, в цьому проявляється власне достойність, перевага його підходу до проблеми. Усвідомити сутність естетичного процесу неможливо, мабуть, шляхом формального аналізу існуючих естетичних явищ, що вже склалися в готовому вигляді. Єдино вірним шляхом є тут пошук відповіді на більш змістовне питання: звідки і як виникає та своєрідна людська потреба, яка призводить пізніше до появи особливої, відносно самостійної галузі суспільного виробництва, а саме - мистецтва? Автор переконливо і, на мій погляд, абсолютно правильно вказує, що у формуванні мистецтва слід бачити передусім процес розвитку специфічно людської чуттєвості в тому широкому сенсі цього слова, який був наданий йому в класичній філософській літературі, що представлена іменами Канта і Гегеля, Фойєрбаха і Чернишевського, і який чітко прочитується в філософських роботах К. Маркса і Ф. Енгельса. Розуміння активності мистецтва тим самим доводиться до осмислення сутності людської сприйнятливості, живого руху культури, представлені як сукупність форм виробництва самої людини.

Тут немає потреби в викладі цілого ряду помітних ідей, які читач знайде в тексті роботи. Хочу лише зазначити, що подібного роду дослідження в естетичній науці вкрай важливі і необхідні.

Доктор філософських наук
Е.В. Ільєнков

ЧАСТИНА 1

ДІАЛЕКТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ЯК ТЕОРІЯ ЧУТТЄВОГО ПІЗНАННЯ

ВСТУП

Успішне розв'язання різноманітних теоретичних питань тісно пов'язано з розробкою найважливіших, фундаментальних проблем науки, що складають методологічний стержень побудови специфічних знань. Кожна наукова дисципліна має такі проблеми, і їх розробка є надзвичайно відповідальною справою. В естетичній науці однією з таких проблем, яка впродовж багатьох років привертає найпильнішу увагу дослідників, є проблема естетичного, питання специфіки естетичних відношень. Така увага не випадкова. В естетиці немає жодного більш-менш важливого в теоретичному відношенні питання, розв'язання якого не впиралося б у тлумачення суті естетичного, його природи і особливостей прояву. Так чи інакше, будь-яке дослідження, що здійснюється в межах естетики як науки, не може не виходити з того чи іншого уявлення естетичного без того, щоб не втратити специфіку аналізу, а тим самим і не допустити помилки власне методологічного порядку. Ця обставина робить проблему естетичного однією з центральних в нашій науці, і звернення до неї завжди супроводжувалося подоланням труднощів не тільки вузькоспеціального, а й філософського плану.

Тлумаченню естетичного присвячена величезна кількість літератури. Об'ємність, багатоплановість її настільки значна, що вона сама вже потребує особливого аналізу і цілком заслуговує самостійного філософського дослідження. Однак загальний її недолік (при всьому тому, що в ній знайшли висвітлення багато сторін проблеми, намітилися точки зору дослідників, зроблено чимало важливих для естетики висновків) залишається все-таки відчутним: значна частина такої літератури вкрай суперечлива в специфічно методологічному відношенні, що не може не відбиватися на розумінні найважливіших принципів підходу до естетичного. Уже стало доволі звичним зіштовхуватися з ситуацією, коли що не дослідник - то своя концепція

естетичного, своє тлумачення природи і закономірностей його прояву. Цікаво відзначити, що навіть програма з курсу основ марксистсько-ленінської естетики, враховуючи, напевно, цю строкатість сформованих поглядів на естетичне, вже протягом багатьох років не дає якогось однозначного тлумачення його сутності, а разом з тим - і дуже багатьох питань, які так чи інакше зачіпають цю сутність. З цим, можливо, пов'язані і ті потоки критичної літератури, які часом захльостували суть проблеми, створювали навколо неї ореол таємничості, викликали не завжди необхідні і достатньо компетентні суперечки серед фахівців різних кіл.

Сьогодні про естетичне пише і психолог, і кібернетик, і економіст, не кажучи вже про філософа чи мистецтвознавця. І це в певній мірі зрозуміло. Активне вторгнення прикладних галузей естетики в різні сфери життєдіяльності людей так чи інакше штовхає і різних фахівців до заняття естетичною проблематикою. Однак навряд чи таке заняття може принести хороші плоди без створення самими естетами єдиної наукової теорії естетичного, без вироблення загальних методологічних засад його пізнання.

Зрозуміло, це завдання не під силу одному досліднику. Більш того, вже своєрідна «популярність» проблеми і накопичення літератури по ній роблять самих естетиків доволі обережними у судженнях. І справді, сьогодні неупередженому дослідникові, який розуміє всю складність обставин, що склалася у вирішенні проблеми, надзвичайно важко взяти на себе сміливість якогось узагальненого тлумачення естетичного без загрози бути запідозреним якщо не в зайвому абстрагуванні, то просто в банальності. Склалася навіть думка, що позитивне вирішення нашої проблеми - це справа не стільки самих естетиків, скільки колективу фахівців із різних галузей знань: психологів і фізіологів, кібернетиків і мистецтвознавців, тощо.

Певна частка істини тут є. Однак, не заперечуючи ролі інших, в тому числі і нефілософських наук, було б невиправданим не довіряти самій естетиці в її можливості розкрити на належному рівні природу свого ж поняття. Мабуть, навпаки, проблема естетичного саме й залишається тією найзагальнішою і специфічною проблемою естетичної науки, умовою вирішення якої є не стільки вузький і окремий, скільки гранично широкий до неї підхід: осмислення основних понять естетики на категоріальному рівні, розкриття вузлових моментів, принципів, законів руху естетичних знань і виявлення в них місця і функцій поняття естетичного.

Такий підхід вкрай необхідний, і здійснити його дуже важливо. Звичайно, певної абстрактності тут не уникнути. Але, з іншого боку, і маючи справу з так званим «конкретним аспектом» аналізу проблеми (коли інший аспект відносять на рахунок психолога або мистецтвознавця), навряд чи можна уникнути постановки питання, що цікавить нас, оскільки при перевірці завжди виявиться, що певним чином цілісне, узагальнене уявлення естетичного вже з самого початку буде вводиться, бодай заднім числом, в живий контекст розв'язання задачі або у всякому разі якимось мається на увазі в ній.

З урахуванням цих обставин визначився і головний задум даного дослідження. Не прагнучи до вичерпного аналізу діалектики різних форм буття естетичного (його проявів в природі, суспільстві, мистецтві), ми зробили спробу розглянути його в певній цілісності, до того ж в тому розумінні його діалектичного розвитку, в якому це останнє можна уявити як завершене в чуттєвому стані людини. Іншими словами, завдання зводилося до того, щоб осмислити діалектику естетичного процесу як теорію пізнання феномена чуттєвого взагалі, а тим самим - і як теорію розвитку, і як логіку становлення такого феномена. Говорячи філософською мовою, уявлялося важливим здійснити свідоме застосування відомого в філософії принципу збігу діалектики, логіки і теорії пізнання до вирішення одного з окремих, але по-своєму фундаментальних питань естетичної науки.

Поставлене в такому вигляді завдання дослідження спричинило і відповідний спосіб його вирішення.

По-перше, в силу специфічності підходу вже з самого початку довелося відмовитися від поділу діалектики на так звану «об'єктивну» і «суб'єктивну», тобто на діалектику естетичної речі і діалектику сприйняття (пізнання) цієї речі. На наш погляд, справжня діалектика естетичного - це природний історичний (і практичний) процес переходу об'єктивності чуттєвого явища в суб'єктивний стан, самопочуття людини, іншими словами, - своєрідне «дооформлення» буття естетичного до рівня його завершення в людському переживанні і ствердженні.

По-друге, якщо саме в такому переживанні і ствердженні естетичне може бути зрозуміле як процес, до того ж закономірний і дійсно суперечливий, то тільки в такій формі його належало розглянути від початку і до кінця.

З цих міркувань в дослідженні опущені і різноманітні аспекти підходу до естетичного - онтологічний, гносеологічний, аксіологічний та ін. Зберегти повноту і єдине вираження діалектики в реальному естетичному процесі можна лише за умови збереження її в самій теорії. Це означає, що якщо і можна було допускати її якийсь поділ або розчленування, то аж ніяк не на шляху звернення до різних сфер виявлення естетичного або до різних аспектів її опису, а на шляху осмислення її або як теорії пізнання, або як логіки, або як теорії розвитку. А втім, мабуть, навіть такий поділ діалектики залишається чисто умовним. Позаяк головне покладено в необхідності збереження самого принципу її збігу з теорією пізнання, теорією розвитку, логікою.

Наскільки вдалася поставлена задача - можна судити по спробі її вирішення в пропонованій частині роботи. У всякому разі, практика сучасних досліджень в естетиці наполегливо спонукає до самої постановки її в зазначеному плані, з урахуванням того надто важливого в методологічному відношенні матеріалу, який представлений філософськими розробками матеріалістичної діалектики як логіки і марксистської теорії пізнання.

РОЗДІЛ І.

ПРО МЕТОДОЛОГІЮ ДОСЛІДЖЕННЯ ЧУТТЄВИХ ПРОЦЕСІВ.

1. 1. ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИЧНОГО ЯК ПРОБЛЕМА САМОЦІЛЬНОСТІ ЧУТТЄВОГО.

Складним і багатогранним є людський чуттєвий стан. Але в процесі, в живій зміні цих станів доволі чітко простежується і стійка особливість їх прояву. Жоден з таких станів не може бути абсолютно відірваним від іншого. У кожному з них відбивається і певна міра небайдужості людини до предмету діяльності, і така ж міра небайдужості її до самої себе, до свого цілісного уявлення про життя, сенсу людського буття. До того ж ставлення до цього останнього завжди представлено в значенні якоїсь найближчої і безпосередньої зацікавленості людини, так що в певному сенсі можна завжди стверджувати: навіть в емпірично простому акті задоволення потреби людини міститься вираження її ствердження у всій сукупності її сформованих відношень, запитів і прагнень до життя. І «взагалі безглуздо припускати .., - писав К. Маркс, - що можна задовольнити одну якусь пристрасть, відірвану від всіх інших, що можна задовольнити її, не задовольнивши разом з тим себе, цілісного живого індивіда» [1, т. 3, 252].

Людина віддає предмету діяльності не тільки час (як це зазвичай фіксується виразом «втратив час»), не тільки мускульну чи інтелектуальну енергію, а й буквально момент життя, як він представлений єдністю свого чуттєвого вираження - безпосередністю стану людини. Виявлення цієї безпосередності вочевидь свідчить про вкрай важливі й істотні сторони зв'язку людини як з предметним світом взагалі, так і зі світом її суб'єктивності, духовності. Чуттєвий стан немислимий без руху безпосередності. Саме тому надзвичайно важливо зрозуміти, чим є це життя «у моменті», яким чином чи способом має виявитися цей чуттєвий стан, щоб можна було констатувати в діяльності людини прояву чогось воістину незвичного, величного естетичного.

А втім, це важливо зрозуміти не заради знань, і - нехай це й прозвучить тривіально - заради людського ствердження самого життя в будь-якій наявній ситуації, в будь-якому моменті буття. Адже навіть в цьому моменті, як у краплі води, може відбитися все життя людини, всі протиріччя її реального соціального стану: трагізм чи комізм, падіння чи піднесення тощо, що, взяте в значенні не тільки чужих бід або радощів, а й своїх, так само повчальне і гідне співучасті, як повчальне і гідне того все життя людства.

Але, напевно, і це не все. Ми говоримо тут про співучасть як про певну схильність до справді практичної дії. Адже, як це не дивно, саме так звана «точка зору практики» (і, мабуть, не теорії, де все наперед і до деталей може бути з'ясовано) часом штовхає

нас, всупереч тому, що знаємо, на зовсім інший хід роздумів і дій. Мовляв, яка користь від якогось моменту життя, якщо у нас «в запасі» п'ятдесят, вісімдесят, сто років життя і таких «моментів» в ньому не перерахувати? І потім: чи розумно вбачати в минулому стані людини щось незвичайне і над особливе, якщо наперед відомо, що цим станом не вичерпується життя, вся його велич і розмаїття? Швидше, навпаки, практика показує, що найчастіше слід принести в жертву часу чималу частину життя, щоб прозу останнього змінити на свято.

Здається, навряд чи можна спростувати цю «точку зору» чисто теоретичним шляхом, апелюючи до свідомості, до переконання в найвищу цінність і моменту життя, не кажучи вже про все життя, як воно вистраждано в людському ідеалі, - позаяк така «точка зору» має ще й цілком реальні підстави. У світі ще існують передумови того, щоб людина перетворювала момент життя, а разом з ним - і все життя лише в простий засіб для продовження буття, в своєрідний «понеділок», до якого слід просто «дожити». При цьому всі інші прояви такого життя вже іншими і не можуть бути, як тільки зрівняльними і безликими за своєю цінністю. В рівній мірі не може бути іншою і все подальше за цим «понеділком» життя. Оскільки живий процес, тенденція останнього і приноситься тут в жертву голому результату цього «дожити», досить наблизитися до нього не тільки в думках, а й наяву, як згідно повторюваності все тих же одноманітних станів життя з'явиться новий «понеділок», так само безликий і безцільний, як і попередній. І так до нескінченності.

Ми обрали об'єктом критики зовсім не містечкове, ходяче уявлення про людські цінності життя. Живучість згаданої «точки зору» доволі відчутна, щоб не помітити її слід навіть в тій самій «науці про людські цінності» (Ю. Борєв), в естетиці, з висоти якої створюються цілі теорії, виробляється найширше уявлення про цінності, формуються наукові поняття. Сміємо думати, що такий слід цілком помітний і в відомих концепціях естетичного.

Але це окрема розмова. В даному випадку ми зовсім не згущаємо фарби. Адже, по суті, саме таку метаморфозу цінностей можна спостерігати і в чисто теоретичній ситуації, коли, скажімо, той-таки момент життя, чуттєвий стан, може представлятися для естетика чимось випадковим і таким, щоне заслуговує особливої уваги, якщо не оформиться у відповідний «аспект» аналізу, на рівні певної термінології, і взагалі - не стане розглядатися в руслі того ще часом модного напрямку мислення, яке ганяється за новизною «підходів» до об'єкту і незвичністю викладу знань. Адже, виявляється, і тут мета і засіб можуть бути поставлені на голову. Позаяк в даному випадку вже зовсім не об'єкт починає складати цю мету, як вона повинна визначитися сенсом існування естетичної науки взагалі і справжнім значенням досліджуваного об'єкта зокрема, а сам цей «аспект» чи «підхід» до об'єкта, процедура пошуку його якоїсь незвичної, «нової сторони» і такий же незвичний виклад її в теорії.

Але предмет розмови і справді простий - безпосередність людського чуттєвого стану. І «аспект» осягнення цього стану може бути, по суті, один: взяти його живим, не

збідненим, коротше кажучи, таким, яким він в дійсності є, несучи в собі тягар всіх визначень життя, нехай навіть в одному з окремих його проявів. Нарешті, і цінність його така, що під стать цінності будь-якого руху знання чи роздумів. Адже, напевно, тривіальною виглядатиме думка, що для того, щоб померти, достатньо втратити життя бодай в одному з його моментів. Мабуть, і немає потреби доводити важливість предмета розмови. Справа швидше за тим, щоб це стало важливим і в сенсі власне практичному: йдеться про активну зміну того прозаїчного руху життя, яке, утім, теж виступає певною сукупністю актів чуттєвої діяльності людини, а тому завжди буде залишатися чимось складнішим, ніж наше міркування про нього.

Зі сказаного випливає й інше. Мабуть, не можна не лише спростувати, а й довести якусь «іншу» точку зору на цінність життя і його проявів тим шляхом, яким це тільки і можливо в суто теоретичному дослідженні. І якщо необхідність такого дослідження ми все-таки відстоюємо, то робимо це не з прихованою надією спростувати ту звичну практику і прозу життя, якою, на жаль, ще можемо керуватися в оцінці себе і оточуючого, а з глибоким переконанням, що саме цією ж практикою і прозою життя (не тільки однією свідомістю) ми виявляємо і стверджуємо все дійсно важливе і непрозаїчне для нас; що, таким чином, свідомо сприяти такому ствердженню чи, як сказав би Платон, створювати схильність до нього принаймні у свідомості, - ймовірно, єдино правильний вихід у напрямку забезпечення подібним дослідженням їх практичної значущості.

Не хотілося б починати тут з якихось повчальних роздумів. Але, дійсно, є щось повчальне в тому, що сучасний екзистенціалізм, спекулюючи на уявленні про людські цінності, залишається як і раніше живучим і популярним. При всій не строгості викладу своїх загальнотеоретичних постулатів він, тим не менш, доволі чітко фіксує таємницю збайдужіння людського моменту життя, взятого в проекції на цінність життя в цілому. Цю таємницю, звичайно, видає не сам екзистенціаліст: для нього вона захована за сімома печатками. Її видає вся одноманітність буття сучасного буржуазного індивіда і в першу чергу те вираження такого буття, яке покладається ним в ідеалі: покладається не як щось здійсненне чи здатне до здійснення, а як щось вічно сумуюче за таким здійсненням. Екзистенціаліст, мабуть, видає лише таємницю безпосередності (самоцільності) цього смутку. І видає його тим, що з вражаючою легкістю, як само собою зрозуміле, перетворює цей смуток в єдино можливий стан людини і людства, в кінцеву мету і засіб життя одночасно.

Якщо не відмовляти в цій безпосередності і самому екзистенціалісту, то, принаймні стосовно його власного «бунту свідомості» (якщо вже такий «бунт» ним сповідується), це буде означати, що і момент життя людей може бути таким же великим і значним, як все їхнє життя; що і окремий стан людини (нехай це буде навіть людський смуток) може бути таким же величним або остогидлим, як і якість життя всього суспільства, в якому людина живе. Тим самим перетворення, що здійснюється розумом екзистенціаліста, є не просто логічний прийом, так би мовити, підведення одиничного до значення загального, а відображення цілком реального факту перетворення всього одноманітного життя буржуазного індивіда в один по суті нічого не значущий момент

існування. Ось, виявляється, в ім'я однієї лише безпосередності цього моменту, інакше кажучи, в ім'я повернення йому значимості не «в принципі», не для «потім», а в «цю хвилину», для «зараз», буржуазний ідеолог і розпинає на хресті не тільки все минуле, а й все майбутнє людства.

В цьому і справді є щось повчальне. Якщо момент буття, яким би малим він не був, тільки тим і цінний для нас, що слугує засобом (і тільки засобом) для досягнення іншого, скажімо словами М.Г. Чернишевського, «кращого життя», то, очевидно, не виключено і те, що це «краще життя» теж може виступити в такій же цінності: стати тим самим засобом, але для досягнення якогось третього стану життя; і так - до безконечності. Ми говоримо «не виключено», позаяк навіть за найвищим проявом життя має слідувати те саме життя (а не смерть) і, таким чином, знову бути по-своєму необхідним, хоча й відмінним від того, до якого ми до цього прагнули.

Якщо такий хід думки з точки зору логіки не викликає заперечень, то, слідуючи вже відомій нам «точці зору практики», або «бажаного понеділка», ми повинні були б погодитися і з екзистенціалістським висновком: все життя - це, по суті, лише вічне прагнення до якогось бажаного і нездійсненого стану, який віддаляється від нас тим далі, чим ближче ми підходимо до нього в своїх думках, в уявленні, в ідеалі. І цінність такого життя вимірюється не самим життям, не багатством безпосередньо чуттєвої діяльності, а лише думкою, уявленням, в кращому випадку - безпосередністю цієї замкнутої в собі туги.

Не потребує особливого доведення те, що такому висновку протистоїть сама суть комуністичного погляду на зміст і цінність людського буття. Вся реальна історія руху людини до комунізму є кращим практичним (а тому - і теоретичним) доведенням того, що якщо цей сенс мислити лише в винесеному в нескінченність «результаті» життя (а фактично - в богові, в примарі, неважливо, як сказати), то на частку всьому реальному життю людини і людства випадає воістину безглузда «екзистенція», існування; що, з іншого боку, і весь предметний світ, що втягнутий в орбіту такого життя, не тільки в загальному, а й в одиничному буде бачитися людьми не інакше як сукупність застиглих, зрівняльних і зовні чужих для них безликих цінностей.

Нам залишається лише нагадати, що навіть взятий в значенні ідеалу, мети людини комунізм не припускає і не може припускати у вигляді умови свого досягнення перетворення цієї людини в засіб, в бездушну машину, а предметного світу - в безлике накопичення цінностей. Взагалі рабська, механічна, неусвідомлена праця виключає дійсно комуністичну дію, а тому - і справді чуттєвий акт життя. У цьому сенсі комунізм може функціонувати як ідеал не просто бажанням «кращого», тим більше - в якомусь «результаті», підсумку життя, а як усвідомлена, необхідна потреба людини в постійній реалізації всього суспільного потенціалу життя в будь-якому з проявів самого життя. Тільки в такій реалізації може мати місце вираження свободи, а разом з нею - і багатство виражених чуттєвих відношень людини. Саме тому комуністичному погляду, з іншого боку, противна і та «точка зору», яка пов'язує сенс і цінність буття людей лише

з наявними проявами їх життя, без врахування об'єктивної тенденції і процесу становлення цього буття.

Логіка цієї «точки зору» теж доволі проста в теорії і не менш складна на практиці. А вся премудрість її зводиться до того, що, мовляв, якщо не в «ідеалі», не в «меті» (читай: «в примарі», «в богові») покладено шуканий сенс буття, то його слід шукати тільки в «теперішньому». «Теперішнє» мислиться тут як той самий застиглий «результат» життя - певний стан благополуччя, до якого і після якого вже, природно, може панувати лише щось позбавлене сенсу. А оскільки будь-яке благополуччя, що перетворене в єдино кінцеву мету або замкнену самоціль, рано чи пізно стає остогидлим і загрожує обернутися тим самим безглуздом, то практичний бік такої «точки зору» зводиться просто до того, щоб жити якимись «сприятливими хвилинами» часу або сподіватися на настання «слухного моменту» життя як на якоесь позбавлення від всього остогидлого і безглузлого. Це уповання нічим не відрізняється від уже відомої нам «екзистенціалістської туги». І те й інше припускають крайню пасивність і бездіяльність. Але якщо друге ще приховує в собі якусь можливість «бунту», бодай у вигляді «мук свідомості» екзистенціаліста, то перше завжди задовольняється оптимізмом надій, самозаспокоєння, самовтіхи.

Не можемо не привести газетну витримку, де один з літераторів цікаво розмірковував з цього приводу: «Ах, ця наївна віра в сприятливий момент! Мало не з часів достопамятного Обломова оманливо пестить вона надії жадаючих самовтіхи. Гаразд, мовляв, почекай, поки ми до життя лише приміряємось, а ось вже, завтра... А що завтра? Ні, одна з основних властивостей особистостей непересічних, характерів сильних полягає в постійному переконанні, що саме сьогодні, зараз, в цю хвилину і відбувається головне, що цього дня, години, миті не повернути, і якщо проспий їх безтурботно, то омріяне завтра може обернутися безглуздом, непотрібним очікуванням. Можливо, це прописна істина - не стану сперечатися. Але це істина з тих, дотримання яких вимагає від нас принаймні мужності»[5].

Не станемо і ми сперечатися, наскільки виправдано в строгому теоретичному дослідженні так популярно викладати суперечливість двох відомих в філософії тез: «рух - все, мета - ніщо» або «мета - все, рух - ніщо». Відзначимо лише, що як та, так і інша «точка зору» ще можуть імпонувати повсякденній свідомості. Хоча, по суті, це - одна «точка зору». І стосується вона уявлення життя як засобу, і тільки засобу. Різниця лише в тому, що якщо в першому випадку в такий засіб перетворюється чуттєвий стан (момент) життя людини, то в другому - все життя людини, що виходить за межі такого стану.

Особливо ж підкреслимо, що за будь-яких обставин протиріччя, що зафіксовані в цих двох поглядах на цінність людського буття, залишаються протиріччями насамперед самого життя, практики, а потім - і суперечностями уявлень, думки, теорій. Тому і розв'язання їх повинно бути виявлено насамперед в межах практики життя як її безпосередньо живій справі, а не тільки в межах самої по собі логіки, в теоретичних

суперечках і дискусіях про цінності. Саме живий, практичний бік людського буття становить пункт остаточного доведення всіх реальних цінностей до їх дійсного сприймання і завершення в свідомості і самопочутті людей. Але саме тому вона повинна знайти певне місце і в самій теорії цінностей, увійти в неї як основний аргумент доведення істинності або неістинності тієї чи іншої ціннісної орієнтації людини.

Якщо говорити конкретніше, то ми з самого початку прагнули торкнутися далеко не звичну цінність людини. Якщо історія людських знань виробила поняття естетичного (прекрасного, піднесеного, величного і т.д.) для позначення явища у вищій мірі небайдужого (небезразличного)*, то питання про саморух життя, взятого з боку його безпосереднього, людського чуттєвого вираження, може і повинне стати вузловим питанням всієї естетичної проблематики. Адже в правильній, марксистській його постановці це і є питання про найвищу людську цінність - цінність, незрівнянну з жодними властивостями чи якостями речей, з жодною оцінкою чи самою по собі думкою. Нам видається, що успішне вирішення цілого ряду проблем в естетиці багато в чому залежатиме від того, наскільки глибоко ми усвідомлюємо смисл такої постановки питання і наскільки правильно розв'яжемо його в теорії.

У власне теоретичному відношенні питання про естетичне залишається далеко не рядовим насамперед в тому смислі, що воно тісно пов'язане з розумінням специфічності предмета естетики. У такому вигляді воно не може не виконувати і великі методологічні функції, значення яких має прирівнюватися до значення діючих в естетиці певних принципів і законів. Усвідомлення останніх передбачає не тільки правильну відповідь на питання про природу естетичного, про його буття, функції тощо, а й створення такої специфічної теорії пізнання чуттєвих явищ взагалі, логіка якої була б одночасно і глибоким філософським узагальненням усіх основних положень естетики на рівні методу матеріалістичної діалектики. Звісно, що як своєрідний окремий випадок марксистської гносеології така теорія повинна скласти основу для вирішення будь-якої естетичної проблематики.

Зрештою без здійснення цього фундаментального завдання не можна правильно розв'язати і практичні питання естетики, що, в свою чергу, знову повернеться в теорію своєрідним бумерангом: емпіризмом, нагромадженням «вічних проблем», дріб'язковістю порушуваних проблем і т.д.

Мабуть, є прямий зв'язок між невирішеністю згаданого завдання і появою тієї маси різних «відомчих естетик» (починаючи від «естетики побуту» і закінчуючи «естетикою тари і упаковки»), які, ніде правди діти, породили і неабияку кількість стихійних, філософськи незрілих «теорій естетичного».

Не хотілося б вже тут накликати на себе упередженого до таких «естетиків» опонента, для якого всі вони пояснені «потребами життя». Але й не можна не зупинитися на тому, що підставою для виникнення таких «естетик» є почасти спрощене розуміння

сенсу естетичного, нівелювання його ціннісного значення, а в підсумку - і нерозуміння естетики як єдиної наукової теорії.

Не підлягає сумніву те, що з удосконаленням матеріально-технічної бази нашого суспільства безперервно удосконалюються запити, інтереси, смаки людей. Це - природний процес, і про нього можна говорити тільки з задоволенням. Але чи означає це, що такий процес повинен неодмінно вінчатися естетичною формою навіть там, де предмети запитів та інтересів людей повинні залишатися просто утилітарними? Іншими словами, невже в такому вдосконаленні не потребує і сама утилітарна потреба людини, а якщо потребує, то чому її слід бачити естетичною?

Візьмемо, наприклад, сучасний одяг. Він, безумовно, став добротнішим і в кращих своїх зразках цілком відповідає зростаючим потребам людей. Але, виявляється, це вже сигнал до того, щоб споживач, а заодно з ним і прихильник «естетики одягу», бачив його не просто одягом, а... з «елементом краси». В результаті і аналогічні речі втягуються в орбіту розгляду естетикою, бо мовиться нібито не просто про стільці, торшери і т.п., а про естетично оформлені стільці, торшери, тощо.

Однак звернемося до простої логіки. Якщо потребу в більш-менш необхідній речі зводити до рівня естетичної, то, дозволено запитати, яка потреба тоді залишиться не естетичною? А потім - чи не обернеться все це болісним пошуком критерію всіх цінностей, а одночасно і тим старим питанням про сутність краси і естетичного, з приводу якого ми ведемо такі довгі дискусії, але яке так поспішно вирішуємо на практиці?

Логіка ця доволі серйозна. Адже саме через підведення, а точніше - зведення всіх потреб людини до рівня естетичних, багато дослідників змушені вже зараз ставити питання про естетичність... самого естетичного, тобто звертатися далеко не до того смислу останнього, який йому може повсюдно надавати буденна практика. Адже, мабуть, слід було до цього оголосити естетичною мало не кожному необхідну людині річ**, щоб наразі вже з усього «естетичного» відшукувати... справді естетичне. Іншими словами, слід було раніше подавати ці речі в якійсь зрівняльній (нехай навіть найвищій) цінності, щоб тепер вже шукати відповіді на запитання про можливу диференціацію такої цінності.

Але чи можна допустити зворотне: коло тих речей і заходів, з якими часом пов'язується необхідність існування «естетики побуту» або «естетики одягу», має дуже віддалене відношення до естетичної науки? Йдеться, зрозуміло, не про те, повинні чи не повинні вдосконалюватися ці речі, ставати якіснішими з точки зору їх кінцевого функціонального призначення. Питання зводиться до того, чи повинно саме це вдосконалення припускати естетичну форму такого функціонування, інакше кажучи, перебувати в сфері компетенції естетики як науки?

Це не просте питання. Навряд чи логічно, на нашу думку, навряд чи історично виправдано ставити знак рівності між, скажімо, естетичністю (красою, величністю і т.п.)

шевської щітки і естетичністю «Сікстинської мадонни». Певно, тільки непорозуміння єдиного, наукового смислу понять «краса», «піднесеність», «величність» і т.п. може штовхати нас на приблизно такі міркування: мовляв, в одній речі «менше» краси, в іншій - «більше», але як в тому, так і іншому випадку вона має місце. І в зв'язку з цим, мовляв, не варто бути занадто суворим: ніхто не ставить знак рівності між естетичністю предмета побуту і художністю творів мистецтва, між красою тієї й іншої речі. Головне в тому, щоб дати можливість виявитися цій красі. Іншими словами, можна і не ототожнювати цінність тієї чи іншої речі, але не тому, що з точки зору дійсно наукової, вони в принципі не ототожнюванні, а тому, що сама ця «науковість», «принциповість» ще дозволяє нам надто довільно тлумачити поняття «прекрасне», «піднесене» і т.п.

І це так. Здається, що саме не розробленість понятійного апарату науки естетики, відсутність єдиного уявлення про зміст категорій прекрасного, піднесеного, низького, величного і т.п. (але ж цей зміст визначається не тільки завданнями сьогоденного дня) ще дозволяє нам, м'яко кажучи, надто вільно поводитися з естетичною термінологією, а звідси - і ставати на позиції своєрідної «естетичної всеїдності».

Позитивне вирішення питання полягає, очевидно, в тому, щоб, не заперечуючи необхідності вдосконалення будь-яких людських потреб, визначити межі цього вдосконалення, визначити міру їх значущості в контексті загального формування людської небайдужості до світу. Видається в даному випадку, що згадане коло речей, з яким пов'язується необхідність існування «естетики побуту» або «естетики одягу», повинен бути віднесений до сфери компетенції особливої, специфічної галузі знання, що займається формуванням людської потреби в утилітарному (назвемо її «утилітарикою» або «утилітарологією» - неважливо, як сказати). Ми не маємо тут на увазі дизайн - про це окрема розмова.

Однак визнання цього положення передбачає з'ясування принаймні двох питань: 1) чи існує якась принципова грань між двома роду цінностями - утилітарними і естетичними, якщо навіть враховувати їх відносність і найтісніший зв'язок?; 2) якщо така межа існує, то де причина їх змішання в уявленні людей, інакше кажучи, причина зведення утилітарного до рівня естетичного?

Напевно, відповідь на друге з поставлених питань безпосередньо стосується і відповіді на перше. Мабуть, тільки тому, що, скажімо, те саме взуття чи одяг людини ще в силу певних обставин можуть залишатися, образно висловлюючись, і «ненормальними», тобто не в повній мірі відповідають зростаючій утилітарній нормі людини, поява більш-менш «нормального» взуття чи одягу готова сприйматися часом як поява чогось особливого, «естетичного». Однак за таким «естетичним» ховається не що інше, як те саме утилітарне, але саме таке, яке породжується, розвивається, вдосконалюється потребою людини і яке (в умовах незадоволення такої потреби) саме ж і піднімається до вираження «ідеалу виробництва», тобто з чогось необхідного перетворюється в найнеобхідніше - «естетичне». Інакше кажучи, «естетичність» утилітарному надають ті особливі можливості суспільного виробництва, з якими пов'язано повне задоволення

людей предметами їх безпосередньо практичного користування. Тільки певна неможливість такого задоволення в зазначеній мірі перетворює саму цю міру в особливу ідеальну вимогу - в «естетичний запит». Хоча, з іншого боку, абсолютно очевидно, що така вимога нічого не додає до сутності утилітарної норми людини, яка і без того залишається суспільно значущою, а тому і не потребує особливого прикрашання її «естетичним елементом». Справа швидше за тим, щоб правильно, науково розкрити цю її справді утилітарну сутність, без фетишизації і зведення до рівня надзвичайної норми.

Повторюємо, справа зводиться не до того, щоб озброїтися проти повсякденного уявлення «естетики побуту» або «естетики одягу» (часом ратують за підведення під нього «наукової основи»), а до з'ясування того, що не всяка потреба людини, з точки зору тієї ж науки естетики, повинна бачитися естетичною, хоча це не виключає тлумачення її як справді людської.

Виробити в собі багатство і цілісність людських потреб (а саме з таким виробленням К. Маркс пов'язував розвиток всебічно багатой в своїх почуттях і ствердженні людини) - процес винятково складний і важкий [1, т. 42, 125]. Він не залежить безпосередньо від матеріального багатства, сукупності речей, якими користується людина.

Така психологія має давню історію і була чудово розкрита К. Марксом: «Приватна власність, - зазначав він, - зробила нас настільки дурними і однобічними, що який-небудь предмет є нашим лише тоді, коли ми ним володіємо, тобто коли він існує для нас як капітал або коли ми його безпосередньо споживаємо, їмо його, п'ємо, носимо на своєму тілі, живемо в ньому і т.п. ... Тому на місце усіх фізичних і духовних почуттів стало просте відчуження всіх цих почуттів - почуття володіння»[1, т. 42, 120].

Ніде правди діти, почуття володіння нерідко може і понині виступати для людини критерієм її інтересів, своєрідною призмою, крізь яку вона переломлює всі свої бажання, запити, спонукання. При цьому єдина людська потреба - потреба в комуністичному способі виробництва, присвоєнні і ствердженні оточуючого - залишається нею зовсім не зрозумілою. Тут вона мислиться суто абстрактною потребою, відірваною від конкретних запитів, або, в кращому випадку, зведеною до простої суми цих запитів.

Для власне теоретичного боку справи особливої уваги тут заслуговує метаморфоза чисто естетичних цінностей. Адже в тій мірі, в якій може дробитися сама цілісність дійсного ідеалу життя людини, в тій самій мірі може принижуватися і сама цінність естетичного предмета як певного засобу його ствердження. Іншими словами, можливо, саме тут і створюється та дуже важлива для теорії ситуація, коли зміст такого ідеалу, який тільки і спроможний обумовити дійсну само-цільність всіх потреб людини, все-таки може відчужуватися від самої людини, тобто застигати у вигляді абстрактно вираженої цінності самих речей: у вигляді їх особливої привабливості і «гармонії», їх «досконалості», тощо. При цьому незалежно від свідомості людини ці

форми можуть жити самотійним життям, уявлятися чимось одвічно даним, незмінним, «природним».

Однак в історії подібні відчужені форми вираження естетичного ідеалу (а це саме так) означали лише моменти ідеально виражених, але нездійснених взаємин між людьми. Звичайні речі тоді і підносилися до рангу особливих, гармонійних, досконалих по «своїй» природі, коли дійсна гармонія життя людей в суспільстві вже перетворювалася в дисгармонію, вся досконалість їх відносин - в однобічність, все багатство - в зубожіння. Утилітарна цінність якогось стола тільки тому і ставала рівнозначною естетичній цінності, що дійсний естетичний ідеал тут перетворювався вже в ідеал утилітарний, а точніше - утилітаристський.

Фактична загибель приватновласницьких інтересів є початком не тільки живого становлення комуністичної самодіяльності, а й якісно іншого чуттєвого світосприйняття. Саме в цьому світосприйнятті кожна людина, говорячи словами К. Маркса, може і повинна виявити багатство «власних сутнісних сил», а оточуючі її речі - «повернути собі» свою натуральну природу або свою справді суспільну значущість [1, т. 42, 121] . «... Знищення приватної власності, - писав К. Маркс, - означає повну емансипацію всіх людських почуттів і властивостей; але воно є цією емансипацією саме тому, що почуття і властивості ці стали людськими як в суб'єктивному, так і об'єктивному сенсі»[1, т. 42, 120].

Мабуть, тільки з такою емансипацією може з'явитися і реальна передумова того, щоб всі речі і явища світу стали називатися своїми іменами, а ставлення до них людей, не злітаючи до нелегких вершин власне художнього бачення світу чи мистецтва як такого, стали справді чуттєвими і єдиними за своїм людським вираженням і різноманіттям.

На наш погляд, перед естетикою як наукою може стояти лише одна її специфічна і найзагальніша задача: бути теорією чуттєвого освоєння дійсності, але чуттєвого не в повсякденному його уявленні, а в тому його розумінні, з яким К. Маркс пов'язував цілісність суспільного ствердження людини, а в цьому ствердженні - і цілісність всебічного відношення людини до навколишнього світу взагалі. Якщо ми визнаємо, що межі естетичної науки визначаються саме таким розумінням чуттєвого, то відпадає необхідність і в простому перерахуванні її завдань: і наука про прекрасне, і наука про мистецтво, і наука про творчість, не кажучи вже про такі тавтологічні визначення її, як наука про естетичне освоєння дійсності, наука про естетичні властивості і т.п. І це природно. Те, що насправді об'єднує і творче, і художнє, і естетичне, без збіднення перерахованих тут компонентів може бути цілком представлено як чуттєве. Це дуже важливо, тому що йдеться, по суті, про нагальну потребу виокремлення єдності предмета естетики, з яким пов'язано розуміння і єдиної методологічної основи останньої.

Трудність визнання за естетикою цієї єдиної її задачі пов'язана з трудностю усвідомлення соціальної природи чуттєвих явищ і чуттєвого взагалі. Чуттєве - це не просто предметність діяльності людини, яка байдуже споглядається або сприймається.

Це - особлива предметність, передусім в тому сенсі, що з нею пов'язано і виявлення певних цінностей існуючого (чи то у вигляді властивостей, якостей або особливостей речей) і - що дуже важливо - виявлення такого стану людини, який стосовно не лише самої людини, а й суспільства виступає справді безпосереднім або по-людськи самоцільним. Ця цільність стану визначається не стільки тим, що людина сприймає або привласнює, скільки тим, як здійснюється таке сприйняття і привласнення або який соціальний зміст даного акту діяльності взагалі. Іншими словами, така цілісність залежить не тільки від особливостей предмета і його властивостей, які, безумовно, диктують спосіб сприйняття речі, а й від характеру соціального буття людини в цілому, зрештою, від характеру суспільного виробництва.

Чуттєве завжди несе на собі відбиток цього виробництва - головного і істотного в способі життєдіяльності та світосприйнятті людини. Тільки в результаті соціального антагонізму стало можливим збайдужіння людини до цілей суспільного виробництва, а звідси - і до цілей людської життєдіяльності людей. І тільки завдяки такому збайдужінню стала можливою власне, нехудожня, нетворча, не сприйнята (неприйнятна) діяльність людей. Але саме таку діяльність не можна назвати і чуттєвою, причому саме з тих обставин, з яких з неї з самого початку виключається той по-суспільному цілісний спосіб її вираження, в якому людина тільки і може проявити не випадкову, універсальну сприйнятливості до світу, тому, і таке ж універсальне ствердження своєї сутності. Навпаки, естетичне, сприйняте, творче, художнє і т.п. цілком представляються синонімами чуттєвого, якщо стати на точку зору розуміння необхідності перетворення єдності мети суспільного виробництва в єдність сенсу реального здійснення комуністичного буття людей взагалі. Позаяк тільки така мета, що концентрує в собі найвищий людський інтерес, здатна зцементувати всі потреби людини, надати їм єдину спрямованість, а тим самим визначити і єдиний спосіб їх людського ствердження.

Таким чином, естетика є наука не про сприйняття і сприймане, як їх традиційно тлумачить психологія або фізіологія, а про чуттєве, яке рівне значенню способу суспільного ствердження людини у всьому багатстві її сформованих потреб.

Яким би спочатку не уявлявся цей спосіб, але з точки зору його дійсного руху немає і не може бути самостійних «естетик» побуту або одягу з їх особливими цілями і завданнями. В іншому випадку ми повинні будемо визнати, що і проблеми побуту, і проблеми одягу повинні ставитися не інакше як проблеми ідеалу, сенсу буття людей взагалі. Адже, мабуть, слід звести найвище прагнення людини - її естетичний ідеал - до простого запиту в одязі (і справді, до простого - при сучасних можливостях виробництва), щоб сам одяг бачити не інакше як естетично. Або, навпаки, сам цей запит слід підняти, ймовірно, до вираження ідеалу, сенсу буття, щоб виношувати його не інакше як естетичний запит.

Сказаним ми зовсім не знімаємо питання естетичної діяльності людини в сфері виробництва, побуту, поведінки, тощо. Взагалі було б нерозумно обмежувати прояв

естетичного якимись сферами (природними чи суспільними), звужувати їх або розширювати. Що і в сфері виробництва можлива естетична діяльність людини - це не припущення, а реальний факт. Але справа тут не в умовності термінів або виразів «естетика виробництва» чи «питання про естетичну діяльність людини в сфері виробництва», а в принциповості ставлення до єдності предмета естетики, її методу, принципів, у плані будь-яких «естетик» і з висоти будь-яких їх окремих завдань (саме окремих - в іншому випадку втрачався б сам сенс існування їх як «естетик») не була зроблена спроба з'ясування суті естетичної діяльності, це навряд чи приведе нас до бажаного результату. Позаяк така діяльність визначається не характером лише тих потреб, які специфічні для побуту чи виробничого підприємства як такого, а характером вже згаданої єдиної і найбільш зацікавленої потреби людини (якщо об'єктивну необхідність в комуністичному способі вираження життя взагалі можна назвати потребою в звичному значенні слова). А оскільки історичний смисл останньої, сама ступінь покладеного в ній інтересу не зводяться до простої суми можливих інтересів, що пов'язані, скажімо, зі сферою побуту чи поведінкою людини, то і сама естетика не може бути подана як проста сума «естетик», позаяк залишається наукою з єдиними вимогами, принципами і законами.

Відомо, яка велика увага приділяється зараз матеріальному і моральному стимулюванню людини в сфері виробництва. І це зрозуміло. Однак - вдумайтесь! - є щось по-розумному обережне в тому, що ми не ставимо і, ймовірно, ще не можемо ставити питання про власне естетичне стимулювання людини в цій сфері. Бо хоча таке стимулювання не протистоїть матеріальним або моральним інтересам людини, але разом з тим воно не складає і простої єдності цих інтересів. Адже з естетичною діяльністю пов'язано задоволення по-своєму невичерпного інтересу людини. Сутність його полягає в тому, що людина діє з таким інтересом і задля «само-дії», тобто і задля сенсу комуністичної самодіяльності як такої - цієї найвищої «норми» вираження будь-якого людського інтересу, - а не заради зарплати, заохочення, винагороди тощо, в якій би формі вони не представлялися.

Ми не можемо сказати, що вже існують підприємства, де людина, скажімо, взагалі не потребувала б відпустки, де найкращим відпочинком і винагородою для людей є години їх безпосередньо виробничої діяльності, а не години, що проводяться ними поза такою діяльністю. А справа саме в тому, що естетичний процес є немислимим без того, щоб не бути рухом такого інтересу людини, реалізація якого дорівнювала б акту всебічного відтворення людини, а в цьому - і всебічного задоволення його. Важко сказати, якими будуть заводські цехи майбутнього - можливо, їх як таких взагалі не буде, - але, мабуть, всебічне відтворення людини, а звідси, реалізація найвищого інтересу людей матиме місце там і тоді, де і коли діяльність кожного (включаючи її високу продуктивність, усупільнення і т.п.) підніматиметься до вираження вільної самодіяльності, або, кажучи словами К. Маркса, - до своєї гри фізичних і інтелектуальних сил людини. Зрозуміло, що заняття такою діяльністю не потребує звичного для нас стимулювання, оскільки вона і є найвищим людським задоволенням, а тому - і сама собі стимул, мета і засіб одночасно.

Можливо, в цьому будуть помічені занадто високі критерії, що пред'являються до суті естетичної діяльності. Але, по-перше, немає сенсу називати діяльність (річ, середовище і т.п.) естетичною (тобто, знову-таки, і прекрасною, і піднесеною), якщо вона не братиметься мірою якогось найвищого людського інтересу. Ця міра все одно існуватиме, і незалежно від наших бажань по ній вимірюватимуть все найбільш значуще і небайдуже для людей. По-друге, від того, що ми навмисно принижуватимемо цю міру, керуючись міркуваннями якнайшвидшої «естетизації» навколишнього, сфера справді естетичної діяльності не розшириться. Швидше, поспішність проголошення такого розширення загрожує обернутися новими непорозуміннями в теорії.

Якщо ж говорити конкретніше, то, на наш погляд, питання про те, яким має бути все предметне оточення людини в кожній із сфер її діяльності, якими мають бути, скажімо, знаряддя праці, робоче місце і взагалі вся обстановка на підприємстві - це питання не стільки безпосередньо естетика, скільки інженера, лікаря, психолога, зрештою - будь-якого фахівця, більш-менш знайомого з вимогами науки естетики і зацікавленого в суспільних формах здійснення діяльності.

На долю ж естетика випадає, мабуть, більш складне завдання. Якщо перекласти його на практичну мову, то воно могло б звестися насамперед до того, щоб у кожній із сфер діяльності досліджувати людину у всій сукупності її суспільних відносин (станів) і на основі розуміння необхідності їх певної єдності (цільності) дати відповідь на головне питання естетики: може чи не може людина в даній ситуації або обстановці відтворювати себе всебічно або у тій-таки сукупності історично сформованих людських здібностей і сутнісних сил? Тільки в залежності від відповіді на таке питання можна правильно ставити і вирішувати всі конкретні завдання. Які це завдання - ймовірно, завжди залежить від даних обставин і даної сфери діяльності. Але якими б вони не були і хто б практично їх не вирішував – той-таки інженер, лікар або дизайнер, - їх не можна правильно сформулювати без урахування цього головного естетичного питання, що зачіпає сенс ствердження людини, міру її соціальної небайдужості до предмета діяльності і до самої діяльності .

Типові заперечення, що виникають при цьому, як правило, зводяться до нарікання на надмірну абстрактність такого підходу. Мовляв, той же фахівець в сфері технічної естетики повинен не стільки теоретизувати, скільки займатися конкретною справою: формувати естетичне середовище, покращувати виробничу обстановку, в гіршому випадку - принаймні давати з цього приводу якісь рекомендації чи пропозиції.

Це правда. Ми і не вимагаємо від дизайнера розв'язувати згадане естетичне питання. І вже тим більше не перекреслюємо все те значне, що створено в галузі художнього конструювання. Йдеться про інше. Якщо дизайнер хоче бути естетиком, то уявлення про красу, взагалі естетичне він повинен узгоджувати з науковою естетикою і в цьому сенсі він не може обійти питання, що цікавить нас. Якщо він бажає бути конструктором, так би мовити, людиною, що має конкретну справу з речами або

сукупністю речей і тільки, то, питається, з яким уявленням про феномен естетичного має узгоджуватися ця його справа?

Припустимо, перед нами модельєр з предметів побуту. Припустимо також, що йому необхідно створити не просто стілець, а естетично оформлений. Нехай будуть враховані при цьому різні параметри: і профіль спини людини, що сидить на ньому (з урахуванням даних фізіології і медицини), і відповідна обробка, коротше - все, що тільки потрібно від стільця. Можна погодитися, що така річ, безумовно, буде помітно відрізнятися від рядових стільців, тим більше тих, які ми справедливо можемо називати незручними, некрасивими, непрактичними. Однак чи достатньо всього цього, щоб стверджувати про народження дійсно естетичної речі? Чи не логічніше припустити, що в даному випадку створена просто нормальна утилітарна річ, якщо мати на увазі, що саме утилітарне - це не тільки груба корисність.

Ми говоримо, по-перше, «нормальна річ», бо, їй-богу, самим створенням її ми лише підтвердимо те, що до сих пір могли сидіти і «ненормально», тобто могли задовольнятися порою і поганими стільцями (як кажуть, сядемо на що завгодно, аби тільки не стояти). По-друге, ми говоримо «утилітарна річ», адже виключаємо положення, що як такий стілець дано нам ще для чогось: щоб споглядати і насолоджуватися ним без практичного користування чи користування не за прямим його призначенням (скажімо, щоб стояти або танцювати на ньому). Просто кажучи, це була б нова «ненормальність» користування річчю.

Якщо сказане в якійсь мірі справедливе, то так звана «естетика побуту» абсолютно безболісно перетворюється в своєрідну «утилітарику побуту» (від лат. *utilitas* - корисний, практичний, до того ж корисний не без задоволення).***

Насправді, утилітарне - це не просто груба корисність, а корисність, яка містить в собі іманентне вираження задоволення, тобто доведена до певної досконалості і функціонального завершення її в самому акті присвоєння. Причому сама ця досконалість зовсім не означає зовні пристебнутий «елемент краси» як якийсь заповнення обмеженості самого корисного, для, усвідомлення якого, слід було притягувати естетику. Воно і є тим самим корисним або істинно утилітарним, яке і є метою, яку прагне досягти наш фахівець з «естетики побуту». Але оскільки спочатку він бере утилітарне в значенні грубої корисності, маючи на увазі під ним мало не утильсировину (тобто таку корисність, яка перетворюється майже на повну марність), то компенсувати таке огрубіння йому доводиться за рахунок привнесення в утилітарне «елемента» естетичного. Це застібання, або зовнішнє прив'язування, останнього до суті утилітарного веде зовсім не до правильного розуміння їх можливої органічної єдності, а, швидше, до збідненого уявлення про їх дійсно ціннісний зміст.

Мабуть, у формуванні різних «естетик» ми спостерігаємо факти відокремлення від естетичної науки самостійних галузей знань. І, як це часто трапляється, нова дисципліна стає і може доволі довго жити за рахунок термінології тієї науки, з якої

вона виходить. Так, хімія могла спочатку виглядати як якась «ускладнена фізика», біологія - як «ускладнена хімія» і т.д.

Щось аналогічне складається і відносно «конкретних естетик». Будучи не в змозі виокремити в чистоті свій предмет дослідження, представник тієї чи іншої «естетики» часом заповнює цю прогалину за рахунок розуміння (а точніше - непорозуміння) суті дійсної естетичної науки, її єдиних вимог, принципів, законів. В результаті і висувається положення, скажімо, тієї ж «технічної естетики»: створені людиною речі повинні бути не тільки корисними, зручними (!) і т.п., а й красивими, «приємними для очей», «піднімаючими настрій».

Але, по-перше, якщо бути точним, то приємно не оку, а людині, що має очі; важливим є не настрій як такий, а емоційний стан, який залежить, окрім іншого, не тільки від сприйняття речі, а й від складніших і стійкіших факторів - від життєвої позиції людини, її світогляду, ідеалу і багато чого іншого.

По-друге, правильно зрозуміла корисність речі, безумовно, передбачає виявлення в ній моменту естетичності, як, втім, і навпаки. Але ця естетичність є внутрішнім еством самої корисності, без якої вона втрачає свою справді людську форму прояву, тобто перестає бути власне корисністю. Ніхто не сперечається, що, скажімо, фізична структура речі передбачає наявність в собі хімічної структури. Але це навряд чи може давати нам підставу для повного розмивання меж предмета фізики і предмета хімії. Ніхто не сперечається, що справжня корисність речі містить в собі можливість викликати зазначену «приємність для очей», «гарний настрій» і т.п. Але навряд чи всього цього достатньо, щоб говорити про відсутність будь-якої межі між предметом естетики і предметом тієї науки, яка повинна розкрити в усьому обсязі і повноті суть корисності речі, і, в даному випадку, тієї корисності, яка містить в собі естетичне не як чужорідне тіло, не як споглядальне подолання «обмеженості» самої себе, а, навпаки, як органічний момент своєї власної сутності. Вимога того, що, мовляв, створені людиною речі повинні бути не тільки корисними, а й... красивими і т.п., - це вимога з самого початку виходить з роздвоєння такої сутності. Можливо, не випадково в численній літературі з «технічної естетики» доволі часто можна зустріти саме таку думку: «Художник-конструктор є небайдужим до вимог стилю, моди, естетичного ідеалу. Він повинен створити таку річ, яка була б не тільки корисною, а й приносила людям естетичну насолоду, доставляла їм радість»[12, 253].

Безумовно, форми прояву естетичного доволі різноманітні, і якщо йдеться про моду як дійсно естетичний ідеал, про радість як справжню естетичну насолоду, то естетик не може обійти це стороною. Проте навряд чи при цьому він повинен виходити зі збідненого уявлення про корисне і естетичне, причому виходити саме з тим, щоб, розірвавши їх у такому вигляді, намагатися знову з'єднати, але вже на хибній основі, в світлі конгломерату «вимог естетики і техніки». А логіка вищенаведеної думки саме така: до «корисного», «зручного» і т.п. слід додати ще щось таке (те саме «естетичне»), що пов'язувалося б головним чином не стільки з безпосередньо виробництвом і

споживанням речі, скільки зі свободою від цього виробництва і споживання - з виробленням у людини ефекту «приємного настрою», мнимого уявлення про той відпочинок, вільний час, бажаний стан і т.п., які знаходяться десь по той бік зазначеного процесу виробництва і споживання. Створили, наприклад, річ, яка, крім того що відповідає певним вимогам корисності (хоча невідомо, чи відповідає в повній мірі), може відповідати й іншим інтересам людини (нагадувати про щось приємне, про інші речі, про значущу подію і т.д.), або упорядкували заводське приміщення, створили своєрідний домашній затишок - підвищилася продуктивність праці - і... фахівець з технічної естетики бачить в цьому вирішенні важливого естетичного завдання.

Адже навіть з точки зору буржуазних уявлень про умови праці, які вважають кінцевою метою виробництва добування капіталу, все це може бути само собою зрозумілим. У цих уявленнях немає місця самій людині, її життю, її самопочуттю. Нічого особливого немає і в тому, що створений для споживання предмет може відповідати і якимось іншим інтересам людини: щось нагадувати, символізувати і т.п. Навіть якщо цей інтерес не є утилітарним, то, з іншого боку, і саме по собі нагадування про приємне, якщо воно зберігає значення кінцевої мети, тобто так і залишається лише нагадуванням, що не може бути представлено в значенні реалізації найвищого інтересу людини - інтересу власне естетичного. Позаяк з рештою справа не тільки в нагадуваннях про приємне, а й в активному його «прийнятті», ствердженні і т.д., як цей процес можна було б уявити з точки зору участі в ньому і всього багатства почуттів людини, її діяльності, практики.

Звичайно, ліквідація поганих умов праці людини, поліпшення виробничого середовища, створення речей, що відповідають індивідуальному запиту споживача, - все це може викликати позитивний емоційний відгук, радість, переживання, приємний настрій, і ми не відмовляємо в цьому ні виробнику, ні споживачеві. Але було б не виправданим забувати, що естетичну науку цікавить не будь-яка радість і не будь-який настрій, а об'єктивний закон людського чуттєвого ствердження, стосовно якого факт вираження радості, насолоди і взагалі емоційного збудження людини виступає вже наслідком або своєрідною похідною. Сенс такого закону не можна вивести з сукупності мотивів і спонукань людини, тим більше якщо їх пов'язувати лише зі сферою побуту, поведінки чи будь-якою іншою сферою діяльності людей.

Ми розуміємо, що певний час в естетиці такі поняття, як «потреба», «мотив», «стимул» і ін., Не знаходили належного висвітлення і - головне - не завжди вводилися в саму методологію дослідження естетичних процесів. Тому цілком заслуговують похвали ті роботи естетиків, які ставлять завданням виправити таке становище. Але тоді тим більше не виправданою виглядає інша крайність: коли всі мотиви і інтереси людей прагнуть побачити в ореолі естетичності. На зразок того, що якщо інтерес, скажімо, до одягу не протипоказаний людському інтересу взагалі, то його неодмінно слід естетизувати. А звідси - і «естетика одягу».

Ми не спрощуємо суть справи. Щоб переконатися, наскільки часом буває поширеною практика створення різних масових «естетик» і які предмети потрапляють в поле зору останніх, досить привести тематику доповідей однієї з наукових конференцій, присвячених «естетиці торгівлі». Цитуємо вибірково: «Естетика одягу», «Естетика трикотажних виробів», «Естетика меблів», «Естетичні вимоги до взуття», «Вплив естетичних якостей швейних виробів на попит сільського населення», «Естетика тари і упаковки», «Про естетику торгівлі електропобутовими машинами і приладами», «Естетичні вимоги до етикеток м'ясних і рибних товарів» і т.п. [37].

Зайве говорити, наскільки важливо і далі налагоджувати культуру обслуговування населення високоякісними предметами споживання, удосконалювати сферу торгівлі. Але, переглядаючи наведену тематику, не можна не звернути уваги на, м'яко кажучи, вільне поводження з термінами «естетика», «естетичне», «прекрасне». І якось вже надто складно позбутися думки, що виникає при цьому: якщо є «естетика торгівлі електропобутовими машинами і приладами», то чому не можлива, скажімо, «естетика торгівлі спиртними напоями»; якщо є «естетика тари і упаковки», то чому не повинно бути «естетики шевських щіток» і т.п.? Право, не знаємо, який сенс тут надається термінові «естетичне».

Не знаємо також, який сенс вкладає в термін «художнє» і навчальна програма для слухачів «Народного університету дизайну» (м. Горький), де найважливішими темами пропонуються і такі: «Художнє конструювання шевського інструменту», «Художнє конструювання хірургічного інструменту», «Художнє конструювання обладнання для інвалідів», «Художнє конструювання упаковки», «Художнє конструювання тари», «Художнє конструювання оргтехоснащення» і т.п. [34].

Можливо, не випадково від естетиків все частіше вимагають різних «пропозицій» у справах кравців, домогосподарок, квітників, молодят, шевців, завгоспів відомств і установ. Ці вимоги часом настільки категоричні, що найменші заперечення з цього приводу кваліфікуються як симптом «схоластичного теоретизування», як небажання налагоджувати «тісніший зв'язок естетики з життям».

Відстоюючи думку про естетичну діяльність як спосіб цілісного суспільного утвердження людини, ми, звичайно, розуміємо, що ця думка залишається ще занадто абстрактною, щоб можна було робити звідси якісь практичні висновки або давати конкретні рекомендації. Але абстрактною тільки тому, що поняття «цілісне», «суспільне», «комуністичне» дійсно потребують належної методологічної уваги, в науковому доведенні їх до усвідомлення цінності самого конкретного акту чуттєвого стану, моменту життя людини.

Таке доведення - вже само по собі складне завдання, тим більше, що вирішувати його необхідно стосовно всіх сфер діяльності людини. Воно складне тим, що в самій своїй постановці передбачає глибоке знання діалектики комунізму як способу виробництва не тільки матеріальних благ, а й самої людини, людяності її відносин, цілісності всіх її думок, бажань і спонукань. Соціалізм і комунізм, взяті в такому їхньому розумінні, неодмінно постануть тим самим історичним рухом життя людей, в якому найбільш безпосередньо, чуттєво стверджується все ціннісне і небайдуже для людини. Але саме

тому такий рух, логіка його розвитку (і логіка як неодмінно заперечення всього старого і відживаючого, як діалектика) і повинні знайти своє певне вираження в методології дослідження чуттєвих процесів. Іншими словами, не тільки логіка як байдужий рух думки, поняття взагалі, а й логіка як саморух ідеалу життя, що стає моментом, станом життя - цим практичним вираженням всієї міри зацікавленості людини в процесі буття, - ця логіка і повинна скласти смисл діалектики естетичного як теорії чуттєвого пізнання.

Необхідність більш ґрунтовного розгляду порушених питань зобов'язує нас ще раз торкнутися суті сформованих концепцій естетичного. Хотілося б зробити це не заради традиції. Нині рідко яке дослідження в естетиці обходить стороною погляди «суспільників» і «природників» на естетичне. І хоча в більшій частині таких досліджень проводиться досить детальний аналіз позицій як тих, так і інших, в них, на наш погляд, все ще не зачіпається одна дуже важлива сторона справи, що виходить за межі естетики: ставлення сформованих концепцій до певних положень самої теорії і логіки пізнання взагалі. В даному випадку йдеться про використання та дієве застосування в дослідженні відомого положення про збіг діалектики, логіки і теорії пізнання, про з'ясування цього збігу як найважливішого принципу побудови наукових знань про об'єкт.

Формально суспільну і природничу концепції естетичного поділяють за неоднозначною відповіддю на питання про існування естетичного. Але це формально, позаяк це питання залишається суто філософським, і воно не передбачає часткової відповіді на те, чи існує естетичне в природі («природники») чи в суспільстві («суспільники»), на лісовій галявині чи в заводському приміщенні і т.д., щоб по ньому можна було судити про принципову позицію прихильника тієї чи іншої концепції. У своїй філософській постановці це питання про існування естетичного взагалі, безвідносно до сфер його виявлення. Тільки через ставлення до питання в такій його постановці можна висловити своє ставлення до матеріалізму або ідеалізму.

Тому і понині існуюча дилема - «природники» - матеріалісти, «суспільники» - ідеалісти [8] - залишається від початку і до кінця надуманою. Адже, по-перше, ніхто з наших дослідників не ставив метою доводити негативну відповідь на питання, що цікавить нас; по-друге - і це головне, - розв'язання такого питання пов'язане не тільки з теоретичним, а й практичним його обґрунтуванням. Не тільки мисленням, свідомістю, а й усім рухом чуттєвості людина підтверджує об'єктивність і незалежність існування естетичного.

Більш того, в певному сенсі таке існування взагалі не можна довести чи спростувати чисто теоретичним шляхом, в дискусіях, і якщо деякі естетики все ще до цього зводять задачу, перетворюючи її в якусь вічну проблему, то цим вони виявляють просто нерозуміння суті проблеми. Смисл розбіжностей між концепціями, як і всіх суперечок на цю тему, покладено не в питанні про існування естетичного - таке питання вирішується в щоденній естетичній практиці, - а в питанні про ставлення естетиків до шляхів і способів введення цієї практики в саму теорію (до того ж і як критерію

доведення існування естетичного, і як істинності побудови таких знань, в яких відбилася б його природа). Суперечливість концепцій естетичного відображає більш складні колізії, які склалися в естетичній науці, ніж просто непорозуміння, що створені самими естетами.

* Мабуть, сам смисл існування естетичної науки застерігає нас від можливого збіднення поняття естетичного: людство не знає вагоміших цінностей, окрім тих, що позначені поняттями, прекрасного, піднесеного тощо.

** Нерідко в такому тлумаченні не бачать нічого поганого. Мовляв, за поняттям «естетичне» приховується не що інше, як чуттєве. А оскільки все оточуюче нас є по суті ...чуттєвим (тут, мабуть, мають на увазі – те, що відчуваємо, сприймаємо тощо), то, відповідно, є і естетичним. При цьому забувають, що чуттєве – це не лише відношення людини до речі, її властивостей і якостей, якими б важливими вони не були у практиці життя, а й відношення до самої себе, до мети, сенсу свого людського буття взагалі. А це такий бік справи, який навряд чи може бути зрозумілим, якщо всю увагу зосереджувати на речі і її властивостях.

*** На наш погляд, абсолютно недопустимо змішувати поняття «утилітарний» і «утилітаристський». Слід пам'ятати, що таке змішування, коли утилітарному надається крайнє вузький і односторонній смисл, є продуктом буржуазної епохи і буржуазного уявлення про сутність корисного взагалі. Ю.М.Бородай правильно помічає, що змішування в утилітарному суті корисного і задоволення, змішування, яке важко засвоюється як з боку буржуазних істориків естетики, так і з боку буржуазних теоретиків мистецтва, виглядало цілком природним з точки зору античної епохи, де вперше було виокремлено це поняття взагалі. Саме «тут виникає непорушна єдність виробничого, утилітарного і практичного, з одного боку, а з іншого – чисто естетичного і цілком «незацікавленого» кохання предметами мистецтва і життя. Прекрасним, з античної точки зору є лише те, що максимально утилітарне, максимально потрібне для життя, максимально корисне, зручне і вигідне, але, з іншого боку, і в той самий час є предметом кохання і доставляє цілком безкорисну радість»[32,30]. «Буржуазна соціологія, - пише А.А.Френкін, - виходить з ідеї несумісності гри і утилітарності»[39,123]. Але виходить тому, що «утилітарність, як вона існувала віками, - це історично зумовлений неминучий наслідок важкої повсякденної праці сурових буднів, залежність людини від практичних обставин»[39,123].

1.2. «ПРИНЦИП ОНТОЛОГІЗМУ», АБО ПРО СТАВЛЕННЯ ДО ДІАЛЕКТИКИ ЯК ТЕОРІЇ ПІЗНАННЯ

В останні роки спостерігається активна розробка різних напрямків дослідження естетичного: онтологічного, гносеологічного, аксіологічного. Піднімаються питання про

системний, структурний, функціональний підходи, обґрунтовується необхідність звернення до методологічних засад інших, зокрема природничих, наук і т.д. Так, М.С. Каган вважає аксіологічний напрямок дослідження естетичного найбільш доцільним і перспективним [24]. До цієї думки схиляється сьогодні і Л.Н. Столович, який раніше віддавав перевагу гносеологічному напрямку дослідження. Багато естетиків піднімають питання про структурний, системний, функціональний аспекти аналізу естетичного.

Безумовно, будь-який напрямок аналізу, даючи можливість розкрити певну сторону об'єкта, вже цим заслуговує на увагу. Однак в тому сенсі, в якому об'єкт виступає предметом єдиного наукового інтересу - що повною мірою стосується і естетичного, - необхідним є і специфічно цілісний до нього підхід. Здійснюється такий підхід в галузі соціології чи психології, етики чи естетики - він повинен бути так само єдиним за своєю діалектико-матеріалістичною сутністю, як і сам об'єкт в його специфічно стійкій природі і функціях.

Кожен об'єкт, не кажучи вже про естетичний, дається не тільки для знання, руху мислення або свідомості людини. Уже сам факт включення і функціонування його в системі суспільно-історичної практики людей говорить про те, що він не може залишатися безвідносним до цієї практики, яка зрештою завжди повинна увійти в повне визначення об'єкта дослідження не як випадковість, не як застереження, а як найбільш ґрунтовне вираження його істотності. Тільки за умови збереження (вже на самому початку теорії) єдиного значення об'єкта, як воно було виявлено всім ходом суспільно-історичної практики, тільки з кропітким, по можливості найдетальнішим, введенням цієї практики в саму теорію можна зберегти і цілісність підходу до об'єкту, а звідси - і правильно побудувати систему знань про нього.

Тому строкатість різних аспектів дослідження естетичного, що спостерігається, відображає не тільки відомі труднощі в осмисленні самої по собі природи останнього, а й деяку недооцінку з боку естетиків діалектичного шляху побудови таких системних знань, в яких естетичне не спрощувалося б саме в зазначеному його практичному значенні і функціонуванні. Власне, тільки уникнувши такого спрощення, можна не допустити довільного розщеплення об'єкта дослідження на різні його складові частини, «елементи», «структури» тощо, а тим самим і запобігти перетворенню його в випадковий предмет аналізу.

П.В. Копнін правильно відзначав, що «розробка теорії різних аспектів єдиного об'єкта, коли вона ведеться на рівні пізнання його сутності, неминуче втягує науку в царину пізнання його як цілого, як єдиної системи взаємодії. Однак труднощі в синтетичному вивченні об'єкта знання, які викликані сучасною диференціацією і спеціалізацією наук, призводять до того, що наукові методи, що виробляються в умовах неминуче штучної ізоляції предмета від його об'єкта як цілого, виявляються формалістичними, що накладає свій відбиток на саму можливість створення конкретно-загальної змістовної

теорії об'єкта. Ця трудність зрештою корениться в нерозумінні значення матеріалістичної діалектики як єдино-конкретно-загального методу»[38, 416].

Саме тому, що матеріалістична діалектика залишається цим єдино-конкретно-загальним методом, вона не може протистояти прагненням конкретного підходу до предмету аналізу і в цьому сенсі не може виключати різноманіття напрямків дослідження з їх необхідною при цьому формалізацією знань про окремі сторони об'єкта пізнання. Разом з тим вона не складає і просту єдність цих напрямків, щоб, реалізуючись, вони могли якось вичерпати її. Вимога конкретної цілісності і всезагальності підходу до об'єкту впливає з природи самого об'єкта. Залишаючись загалом-то байдужим до тих чи інших концепцій і напрямів дослідження своєї сутності, об'єкт завжди виявляється небайдужим до своєї єдиної наукової теорії, яка прагне взяти його таким, яким він є, у всіх зв'язках і опосередковуваннях. Позаяк ще задовго до створення такої теорії об'єкт своїм практичним функціонуванням виявляє і свої закони, які за умови створення його єдиної теорії диктують останній не довільний, а специфічно певний до себе підхід.

Зрозуміло, що сама ця специфічність створюється не теорією, тим більше не аспектом дослідження, де, так би мовити, об'єкт може постати доволі своєрідним і таким, що не відповідає дійсності. Тільки будучи вплетеними в матеріальні і духовні потреби людей чи - стосовно науки - трансформованими через галузь наукових знань, в системі яких можливе створення теорії, що цікавить нас, реальні закони об'єкта можуть перетворюватися і в закони самого пізнання. І тільки з цього часу вони можуть бути покладені в науці у вигляді її певних вимог - законів, методологічних принципів, особливих рис пізнання тощо.

Надалі, якщо ці вимоги виконуються, якщо метод дослідження залишається відповідним природі об'єкта як природі людської потреби в ньому, об'єкт, образно висловлюючись, жодних претензій науці не пред'являє. І в цьому полягає вираження правильного поєднання теорії та практики, як воно має бути у будь-якому справді науковому дослідженні. З точки зору самої науки, в такому поєднанні і буде покладено вираження принципу збігу діалектики, логіки і теорії пізнання як принципу правильного, матеріалістичного з'єднання в пізнанні суб'єктивних і об'єктивних закономірностей, отже, принципу правильної побудови теорії.

І навпаки, якщо метод підходу до об'єкту базується на випадковому виборі аспекту дослідження - а така випадковість цілком допустима, - якщо закони розвитку об'єкта не стають одночасно і специфічними законами (принципами) побудови дослідження, а діалектика цього розвитку не оформлюється в саму логіку дослідження, - неминуче з'явиться і розбіжність між теорією і практикою, між знаннями про об'єкт, як вони склалися емпірично і безсистемно, і знаннями, якими їх вимагає вивести наука і загально-практичне функціонування об'єкта.

До того ж усвідомлення такої розбіжності та завдання усунення її вельми часто може видаватися за нову проблему, труднощі вирішення якої вже будуть покладатися не на

неправильне тлумачення методу дослідження, а на складності природи самого об'єкта. По суті, така картина склалася в багатьох галузях знань. Скажімо, в етиці це проблема моральних цінностей, в соціології - вся так звана «аксіологія», в естетиці - проблема естетичного.

Справді, на практиці, в безпосередньому сприйнятті і ствердженні естетичного ми, як правило, не задаємося питанням про об'єктивність існування прекрасного, піднесеного і т.п.; в теорії ж таке питання набуває значення особливої проблеми. На практиці ми давно вирішуємо (і небезуспішно) величезне коло завдань, пов'язаних з естетичним вихованням; в теорії ж питання про сутність такого виховання може і понині викликати гострі дискусії.

Визнання положення про єдність напрямку дослідження об'єкта передбачає розуміння не тільки правильного поєднання в пізнанні суб'єктивних і об'єктивних закономірностей взагалі, стосовно теорії в цілому, а й правильного поєднання їх на самому початку теорії, або, як прийнято говорити, в логічному початку. Оскільки лише за таких умов зазначений принцип збігу може бути доведений до вираження принципу розвитку теорії як одночасно принципу об'єктивності відображення об'єкта.

Під логічним початком слід розуміти зовсім не формальний початок побудови теорії або викладу думки в дослідженні. Йдеться про таке вихідне фундаментальне положення, саме виокремлення якого в абстракції могло б прирівнюватися до виявлення основного принципу (закону) розвитку об'єкта як одночасно принципу побудови системи знань про нього. По суті початок, що цікавить нас, теж є деяким вихідним рухом знань в дослідженні. Але вихідним тільки за формою. За змістом же він є і деяким кінцем, підсумком, висновком всієї теорії. Але висновок, знову-таки, в абстрактній формі, позаяк теорія ще залишається не створеною. У цьому сенсі логічний початок можна було б представити як покладання, своєрідне передбачення істини досліджуваного. Причому яким би абстрактним не уявлялося таке покладання, але, взяте не просто в значенні «здогадки», бажаного результату, а як більш-менш адекватне відображення головного і істотного в об'єкті, воно повинно визначати і всю спрямованість, логіку розвитку знань, а тим самим - і шлях побудови необхідної нам теорії.

Не розглядаючи тут відношення логічного початку до того воістину формального початку, з якого починається будь-яке дослідження, зазначимо лише, що це не одне й те саме. Бо якщо перше складає сутність розвитку всієї системи знань про об'єкт, її своєрідну методологічну орієнтацію на будь-якій з ділянок побудови теорії, то друге - тільки просту «зачіпку» думки в вихідному пункті побудови дослідження. Зрештою і помилкова теорія виходить з якогось початку викладу знань і навіть покладає свій принцип їх розвитку. Але, як правило, те й інше в ній залишається в чисто випадковому зв'язку, так що, скажімо, її принцип може ґрунтуватися не стільки на об'єктивній логіці (діалектиці, історії) розвитку об'єкта, скільки на одних формально-логічних зв'язках думки і тим самим формуватися немовби в «хвості» викладу знань, в кінці самої теорії.

У свою чергу, і початок такої теорії залишається несуттєвим і довільним, оскільки єдине, що визначає її подальший розвиток, залишається пов'язаним лише з процедурою цього чисто формального виведення однієї думки з іншої, в кращому випадку - зі згаданим уже покладанням об'єкта в його абстрактній формі. Але оскільки таке покладання береться не в значенні «моменту істини», а просто як наперед складена «гадка» дослідника про об'єкт, то і воно не виконує якихось принципових методологічних функцій, а швидше вимагає того, щоб вся теорія була спрямована на його «конкретизацію», «уточнення», «пояснення» тощо.

Однак теорія, що правильно розвивається, висуває особливі вимоги до свого початку, оскільки від нього залежить і рух наукового аналізу, і той об'єктивний його результат, який своєю конкретністю і змістовністю характеризує саму суть збігу істини і об'єкта, суб'єктивного і об'єктивного на матеріалістичній основі. Зрозуміло, що такий результат може бути тільки виведеним, тобто бути наслідком не просто «обволікання» судженнями цієї наперед складеної «гадки» дослідника про об'єкт, а дійсного сходження знань від простого до складного, отже, наслідком розвитку теорії.

Саме тому ігнорування логічного початку призводить до руйнування принципу сходження знань від абстрактного до конкретного. Теорія, що позбавлена вираження такого принципу, як правило, завжди виявляється формально замкнутою: з чого виходить - до того і приходить, тобто яким покладає об'єкт на початку свого формування, точніше, в цьому упередженому, нечіткому і розпливчастому його уявленні, - таким залишає його і в кінці. При цьому замість того, щоб слідувати від абстрактного до конкретного, така теорія фактично слідує навпаки: від більш-менш конкретного (принаймні, в емпіричному сенсі) уявлення об'єкта на перших кроках побудови системи знань про нього - до абстрактного уявлення в кінцевому пункті побудови таких знань. Сама система тут не стільки збагачує вихідне розуміння об'єкта, скільки обтяжує його самою процедурою викладу знань - нагромадженням визначень об'єкта, описом його розрізнених сторін, особливостей, відношень тощо. «Тому рух, - як правильно відзначає Е.В. Ільєнков, - який емпірику здається рухом від емпіричних фактів до їх абстрактного узагальнення, насправді є рухом від прямо і чітко не вираженого абстрактно-загального уявлення про факти до термінологічно обробленого (і як і раніше настільки ж абстрактного) уявлення. З абстрактного він починає, абстрактним і закінчує»[22, 257].

На спробах побудови різних теорій естетичного все це простежується достатньо наочно. Л.Н. Столович, наприклад, свого часу виходив з уявлення естетичного як властивості реального світу, намагався осмислити його як властивість і в підсумку звів до властивості, незважаючи на те, що будувалася ціла концепція. Ф.Д. Кондратенко вважав естетичне відношенням людини і зрештою в такому його значенні і залишив. А. Нуйкін робив спробу витлумачити його як почуття людини і фактично в такому вигляді розглядав його до кінця. Цікаво, будувалися цілі концепції тлумачення предмета аналізу, але тим не менше, між тим, що покладалося, і результатом дослідження не було, по суті, ніякої різниці.

І справді, якщо з усією строгістю підходити до розуміння дійсного сходження і розвитку теорії, то навіть для чисто абстрактного погляду абсолютно зрозуміло: як щось єдине, істотне саме естетичне не може бути зведене ні до властивості, ні до почуття, ні до відношення людини, і це має бути зрозуміле не в формально-логічному тлумаченні цього положення. Адже, скажімо, капітал теж може бути і товаром, і мірою вартості, і навіть естетичною формою скарбу. Але в своїй цілісній сутності це, як відомо, не перше, не друге, не третє, порізно чи разом узяте, а певне суспільне відношення.

Єдність напряму будь-якого наукового дослідження з необхідністю передбачає 1) матеріалістичне розуміння збігу суб'єктивного і об'єктивного і доведення цього збігу до вираження принципу об'єктивності аналізу (принципу відображення) досліджуваного; 2) виявлення логічного початку теорії, як його можна зрозуміти в значенні розвитку теорії або в значенні діалектичного сходження знань від абстрактного до конкретного.

Звісно, що саме недооцінка єдності цих двох моментів у методі дослідження і призвела до тих помилок в аналізі естетичного, які знайшли своє місце в теоріях «природників» і «суспільників» і які, на жаль, ще до кінця не подолані. Ці помилки - не вузькоспеціального, а загальнотеоретичного плану і за вказаних обставин неминучі в будь-якому з напрямків дослідження. Якщо недооцінка збігу суб'єктивних і об'єктивних закономірностей в цілому завжди штовхатиме дослідника на шлях онтологізму (принаймні, того, хто бодай стихійно дотримуватиметься якихось матеріалістичних позицій), то недооцінка функцій логічного початку, самої необхідності логічного (діалектичного) розвитку теорії завжди штовхатиме його на шлях гносеологізму.

Ми виходимо тут з достатньо категоричної дилеми тому, що, по-перше, який би напрямок дослідження не висувався, якщо воно розвивається в руслі процесу пізнання, воно не може не залишатися в сфері компетенції гносеології (в теорії немає негносеологічних відхилень і помилок), отже, притаманні йому можливі і найбільш загальні помилки слід розглядати як гносеологічні; по-друге, якщо йдеться про єдність діалектико-матеріалістичного методу пізнання, то відносно строгого його застосування можливі саме такі найбільшзагальні помилки, які будуть пов'язані насамперед або з неправильним тлумаченням матеріалізму як діалектичного (онтологізм), або з неправильним тлумаченням діалектики як власне матеріалістичної (гносеологізм). Але це саме ті помилки, які накладають свій відбиток на саму можливість створення конкретно-загальної теорії об'єкта, в якій би галузі знань вона не створювалася.

У межах, доступних даному дослідженню, зупинимося докладніше на цих помилках, оскільки вони мають пряме відношення до нашої проблеми.

Відомо, що онтологізм в його об'єктивному різновиді (суб'єктивний його різновид зараз немає необхідності зачіпати) ґрунтується в цілому на матеріалістичному, якщо не сказати - об'єктивістському, смислі збігу мислення і буття, суб'єктивного і об'єктивного

в пізнанні. Сам онтологізм не усвідомлює цього збігу, як не усвідомлює і того, що він є все-таки теоретико-пізнавальною течією з усіма притаманними їй не онтологічними, а гносеологічними помилками. Ідеал онтологізму - схопити наявне буття об'єкта, до того ж без будь-якого зв'язку його з людиною, пізнанням, потребами. І в цьому - все позитивне і все негативне онтологізму.

Матеріалістична діалектика не розходиться з останнім лише в кінцевих цілях пізнання, тобто лише стосовно того, що досліджуваний об'єкт повинен в результаті бути представлений таким, яким він є, в своєму власному бутті. Але вона не може не розходитися з ним вже на самому початку процесу пізнання об'єкта. Позаяк питання про те, що собою являє таке буття, - питання, як його можна сформулювати поза відношенням до пізнання і практики, - є ще відкритим, і це само собою зрозуміло. Якщо ж мовиться про визначене буття - а таким об'єкт дається самому початку пізнання, - то це вже питання не онтології як такої, а гносеології. Інакше кажучи, для матеріалістичної діалектики питання про буття відразу перетворюється і в питання про пізнання, про відображаючу сутність мислення, про його здатність уявити істину. А саме цей бік справи власне і не бажає зрозуміти онтологізм.

У марксистській філософії достатньо переконливо проведена думка про те, чому онтологія не може мати самостійного предмета розгляду, відмінного від предмета марксистської гносеології. Питання про такий предмет було б рівнозначним питанню про те, чи може будь-яке буття даватися свідомості, практиці, потребам людей без будь-якої визначеності і значущості, тобто в так званому чисто онтологічному вигляді. Двозначності суджень тут не може бути. Не випадково В.І. Ленін пов'язував всю «онтологічну проблематику» з розв'язанням гносеологічних питань. Визначаючи місце онтології в самій гносеології, він називав першу початком гносеології, вживаючи цей вислів для відтінення матеріалістичного смислу збігу суб'єктивного і об'єктивного в пізнанні. І це природно. Протиріччя між онтологічним і гносеологічним з самого початку постає як суперечність самого пізнання, отже, як власне гносеологічне.

Неважко помітити, що, як хибний принцип, онтологізм впливає з неправильного тлумачення основного питання філософії. Зосереджуючи всю увагу на одній його стороні - відношенні мислення до буття, він відсікає другу його сторону - відношення мислення до самого мислення - і таким чином знищує його як теоретико-пізнавальне питання взагалі. При цьому весь дійсний процес пізнання, його багатство, тенденція тощо приносяться в жертву самоцільному тлумаченню положення про незалежність буття від свідомості і практики. Що тут насамперед руйнується до повної основи - так це саме пізнання, його теорія; до того ж та теорія пізнання, яка, використовуючи саму суть відображення, виступає одночасно і логікою розвитку буття, і діалектикою такого розвитку.

Однак з'ясування відношення мислення до самого мислення, тобто вимога розгляду другої сторони основного питання філософії, не містить в собі нічого схоластичного і суб'єктивістського. При правильно зрозумілій теорії відображення дослідження

мислення завжди дає вихід в сторону буття (взагалі іншого виходу, крім через мислення, в пізнанні не існує). Більш того, в вимозі з'ясування такого відношення міститься і вираження вимоги розуміння самого буття, але саме такого, яке небайдуже людським прагненням, потребам, ідеалам або яким воно дається нашій свідомості і практично. Саме тому недооцінка другої сторони основного питання філософії, як правило, призводить до повного нерозуміння соціальної спрямованості і справжньої актуальності основного питання філософії в цілому. Онтологізм не бачить, в ім'я чого здійснюється доведення незалежності буття від мислення, яке методологічне значення цього доведення.

Проте на противагу онтологізму основне питання філософії потребує не просто розробки раз і назавжди даної відповіді, щоб згодом її можна було взагалі не виробляти, а якщо і виробляти, то вже не звертатися до якихось проблем мислення, свідомості і т.д. Навпаки, це питання тим і актуальне, що покладає не застиглу, а завжди конкретну, історично змістовну відповідь, тобто відповідь, що відповідає рівню розвитку як суспільного буття, так і суспільної свідомості.

Нерозуміння цього робить онтологізм прямою протилежністю войовничого матеріалізму, його карикатурою. Живлячись самими буденними уявленнями про зв'язок мислення і буття, він претендує на вираження філософського напрямку тільки тому, що залучає ці уявлення в коло руху філософських знань і оформляє їх в якийсь самостійний «принцип» підходу до світу. Але, не маючи власної методології, він так і залишається принципом «наївного реалізму». До того ж не того наївного реалізму, який В.І. Ленін відтіняв як природно-людське визнання незалежності існуючого від свідомості (в такому реалізмі ще є щось від практики, від стихійно сформованого досвіду життя людини) [2, т. 18, 65]. Швидше, йдеться про «реалізм», який саму цю «наївність» перетворює в єдино можливе і підсумкове доведення всякої об'єктивності. Адже якогось іншого шляху такого доведення онтологізм не може знати принаймні тому, що сам прагне взяти існуюче поза зв'язком з пізнанням, практикою, отже, - і поза того самого стихійного досвіду життя, на який він таємно, не зізнаючись собі, і покладає всі надії. Тому про онтологізм можна було б добре сказати словами К. Маркса: тут «мислення як мислення, видає себе безпосередньо за інше себе самого, за чуттєвість, дійсність, життя ...» [1, т. 42, 166]. Інакше кажучи, яким би не було прагнення онтологізму позбутися власне пізнавальної позиції, від мислення взагалі - від суб'єктивного, він змушений все-таки апелювати до позиції пізнання, до мислення, до суб'єктивного, але вже видавати таку позицію за позицію самого життя і практики.

Про ці непривабливі зв'язки онтологізму з буденною свідомістю можна було б і не згадувати, якби вони не мали повчальної історії, а сам онтологізм з його і понині безперервним повторенням своїх положень не претендував на вираження принципів марксистської філософії. «Матеріалістичною онтологією, - зазначалося, наприклад, в підручнику з "Марксистсько-ленінської філософії", - називається аналіз світу як він є сам по собі, у відволіканні від способів його пізнання» [33, 91].

У 1910 році В.І. Ленін писав: «Надзвичайно широкі прошарки тих класів, які не можуть обминути марксизм при формулюванні своїх завдань, засвоїли собі марксизм... вкрай однобічно, потворно, схваливши ті чи інші "гасла", ті чи інші відповіді на тактичні питання і не зрозумівши марксистських критеріїв цих відповідей... Повторення завчених, але незрозумілих, непродуманих "гасел" призвело до широкого поширення пустої фрази...»[2, т. 20, 88].

У 1922 році В.І. Ленін знову підкреслює небезпеку поверхневого засвоєння марксизму, зазначаючи нудні, сухі «перекази марксизму, які переважають в нашій літературі і які (ніде правди діти) часто марксизм спотворюють» [2, т. 45, 26].

Ми не хочемо проводити прямий зв'язок між тією поверховістю засвоєння марксизму, про яку говорив В.І. Ленін, і становленням онтологізму, хоча, ймовірно, на основі такої поверховості і відбувається перетворення всієї стихійності онтологізму в якесь вираження «принципу». Як відомо, то був час, коли молоде покоління марксистів змушене було не так розвивати ідеї марксизму, як захищати їх від нападок буржуазної ідеології. Пізніше, коли питання «хто - кого» вже певним чином вирішувалося на користь Радянської влади, створювалися і передумови для небувалого масового визнання цих ідей і без якогось глибоко наукового їх освоєння. І в цьому вже полягала небезпека - можливість спрощення цих ідей, зведення їх до «пustoї фрази», до конгломерату застиглих положень, що потребують простої констатації, заучування і «переказів».

Важко сказати, чим могла визначитись живучість онтологізму і до сьогодняшнього дня. У всякому разі, не останню роль в цьому відіграв давній зв'язок онтологізму зі старою натурфілософією. Власне, це і є та сама натурфілософія, тільки, якщо можна так сказати, з її рецидивом вторгнення в царину людського духу, законів пізнання. Як би там не було, але в 30 - 50-х роках під виглядом критики ідеалізму онтологізм оформляється вже в своєрідний «правомірний аспект» матеріалістичної діалектики, тобто тієї самої діалектики, яка, по суті, скасовує стару натурфілософію; але цікаво, що оформляється в міру того, як нібито основне питання філософії втрачає свою актуальність, а «повсякденна практика» стає кращим критерієм розв'язання всіх теоретичних питань. Що матерія є первинною, а свідомість вторинною, що буття визначає свідомість і т.д. - всі ці положення набули для онтологізму не стільки методологічного значення, скільки значення «пустих фраз», які потребують постійного їх повторення і заучування.

Не все благополучно зараз з оцінкою цього помилкового пізнавального напрямку. Для естетика свідчення тому - майже двохтисячолітня дискусія з проблеми естетичного.

Взагалі онтологізмом може заразитися будь-яка галузь наукових знань. Але те, що нею перш за все виявилася естетика, - далеко не випадково. Остання найближче стоїть до розгляду таких особливостей предметного світу, які припускають усвідомлення їх зв'язку з потребами людей, коротше кажучи - з суб'єктивним моментом. А це, по суті,

не до вподоби онтологізму, який прагне схопити чисту наявність буття, «у відволіканні від способів його пізнання».

Як би не склалася картина, але зараз важливо відзначити, що в критиці «естетичного онтологізму», у вигляді якого постала в основному природнича концепція естетичного, і понині допускаються певні крайнощі: оцінка цієї концепції дається не стільки з принципових методологічних міркувань, скільки з окремих, часом невдалих висловлювань її представників.

На противагу усталеній практиці досліджень ми не станемо відновлювати в пам'яті історію становлення цієї концепції. Ймовірно, це не слід робити хоча б тому, що як би ми не підходили до понять «природники», «суспільники», в них не проглядатиметься філософський зміст тих принципів, за якими можна було б визначити істинність або хибність позиції дослідника.

Однак не можна обійти стороною чітко сформоване відношення цієї концепції до марксистської теорії пізнання, зокрема до матеріалістичного смислу збігу суб'єктивних і об'єктивних закономірностей в пізнанні і необхідності використання такого збігу в теоретичній побудові наукових знань. Це відношення виходить далеко за межі поглядів самих «природників» і, незалежно від того, чи слід продовжувати дискусію з питання про естетичне, вимагає дещо іншого його осмислення, ніж це зазвичай робилося «природниками» чи їх критиками.

Відразу впадає в очі, що природничій концепції, як це характерно для онтологізму взагалі, властиве повне нерозуміння того, що питання про існування (буття) естетичного - не особливе онтологічне, а гносеологічне питання. Інакше кажучи, у своїй філософській постановці його не можна правильно вирішити, не зачіпаючи і другої сторони основного питання філософії. Питання про буття естетичного відразу обертається питанням про пізнання такого буття, про специфічні способи його осягнення і істинності подання в теорії.

Втім, «природників» ця сторона справи абсолютно не цікавить. В якому плані що вирішується, який справді гносеологічний зміст понять «буття», «об'єкт», «об'єктивне» тощо - все це з самого початку було представлено несуттєвим в очах «природників». Але зате повна довіра була надана здоровому глузду, наочності, спогляданню, як найпереконливішим аргументам у вирішенні згаданого питання про існування естетичного.

Однак відомо, що вирішення питання про незалежність буття від свідомості, предмета почуттів - від самих почуттів і т.п. передбачає розгляд дуже вузького взаємозв'язку суб'єкта й об'єкта: мислення суб'єкта і буття об'єкта, суб'єктивного і об'єктивного. Цей зв'язок, який фіксує абсолютність протиставлення відображення і відображуваного, не зводиться до взаємодії суб'єкта і об'єкта як такої, в живому русі якої це протиставлення залишається відносним, і виокремлювати його немає сенсу. Іншими словами, згаданий зв'язок мислення і буття, суб'єктивного і об'єктивного є суто гносеологічним, і

оперувати ним можна тільки в дуже вузьких межах самої теорії пізнання, в даному випадку - в межах вирішення основного питання філософії.

Саме на це звертав увагу В.І. Ленін, коли підкреслював, що протиставлення свідомості і матерії, суб'єктивного і об'єктивного не повинно бути перебільшеним, метафізичним. «Межі абсолютної необхідності і абсолютної істинності цього відносного протиставлення, - писав він, - суть саме ті межі, які визначають напрямок гносеологічних досліджень. За цими межами оперувати з протилежністю матерії і духу, фізичного і психічного, як з абсолютною протилежністю, було б величезною помилкою»[2, т. 18, 259]. В іншому місці В.І. Ленін відзначає думку Гегеля про те, що «неправильно розглядати суб'єктивність і об'єктивність як якусь міцну і абстрактну протилежність. Обидві цілком діалектичні»[2, т. 29, 166].

І сказане неважко зрозуміти, якщо врахувати, що в тотальній взаємодії суб'єкта і об'єкта може міститися саме зворотна залежність: людина на кожному кроці підпорядковує собі об'єкт, переробляє його відповідно до своїх потреб та інтересів. Але ця залежність вже від початку і до кінця - практична (а не вузько гносеологічна), і визнання її зовсім не означає допущення суб'єктивізму чи безпринципності у вирішенні основного питання філософії. Непорозуміння можуть мати місце лише за умови ототожнення цієї практичної (предметно-діяльної, виробничої) залежності об'єкта від суб'єкта з вузько гносеологічним взаємовідношенням мислення і буття, за умови зведення поняття «об'єкт» до поняття «буття», а поняття «суб'єкт» - до понять «мислення», «свідомість», «суб'єктивне» і т.п.

Але саме в цьому і винуваті «природники». Хоча ними було чимало сказано про практику, про суб'єкт і об'єкт естетичної діяльності, поставити питання про їх дійсний зв'язок і взаємозумовленість вони не наважувалися, тому що це нібито могло означати перенесення проблеми естетичного в площину горезвісної «координації суб'єкта і об'єкта». Звідси - і основна методологічна помилка «природників».

Змішавши вирішення основного питання філософії з питанням про живу, практичну взаємодію суб'єкта і об'єкта, вони винесли розуміння об'єктивності естетичного за межі усвідомлення практики і законів руху пізнання, а тим самим - і за межі самої гносеології. Відтепер така об'єктивність покладалася як само собою зрозумілий факт, який можна лише констатувати і ілюструвати на прикладах, але ніяк не виводити з тієї таки практики і пізнання. Насправді такий факт імпліцитно виводився з того самого зв'язку, якщо не сказати - тієї самої «координації», суб'єкта та об'єкта. Але виводився не усвідомлено, з таємним посиланням на наочність повсякденного досвіду або на той самий «наївний реалізм», що закріпився в значенні простої віри в первинність всякого буття. Не випадково ось уже впродовж кількох десятиліть цей факт залишається для «природників» (як, втім, і для «суспільників») своєрідним каменем спотикання. Виявилось, що його не можна і обґрунтувати без того, щоб не відмовитися від так званих «естетичних якостей» як певної однорідної реальної структури (обидві концепції в цій однорідності «якостей» і вбачають всю об'єктивність естетичного), і

відкинути без того, щоб уже цілком свідомо не визнати справедливості згаданої «координатії» і не залишити відкритим основне питання філософії.

І слід віддати належне представникам обох концепцій. Вони зробили все можливе, щоб подолати парадоксальність ситуації, що склалася. Факти, приклади, апелювання до здорового глузду (які тільки аргументи не наводилися в розпал дискусії!) - всього цього було більш ніж достатньо, хоча не давало і не могло дати бажаних результатів.

Для «природників» прагнення осмислити існування естетичного в так званому онтологічному вигляді обернулося і іншою трудністю: неможливістю зрозуміти специфіку самої потреби в естетичному. Чим більшим було бажання розірвати суб'єкт і об'єкт естетичної діяльності, тим абстрактнішою виглядала ця потреба, а саме естетичне виявлялося чимось зовні чужим і безвідносним до людини. У підсумку, взяте в абсолютному відриві від запитів і потреб людей, тобто фактично в збайдужілій формі, таке буття естетичного отримує назву «природного» буття, що, по суті, дуже логічно. У такій формі воно, дійсно, не має жодного відношення до людського буття, позаяк не є об'єктом якихось реальних практичних інтересів людини. Тут ці останні вже на початку теорії були відкинуті «природниками» задля уникнення «принципової координатії» і зведені до акту суто формального - пасивного споглядання і сприйняття естетичних властивостей. Але разом з такими інтересами «природники» відкинули і ту справді реальну особливість предметного світу, з якою пов'язане задоволення потреби в естетичному і яку ставила за мету пояснити природнича концепція.

Потреба в естетичному є аж ніяк не байдужою для людини потребою. А тому вже сам факт зведення її до акта пасивного споглядання і сприйняття змушує замислитися. Якщо під естетичним ідеалом мати на увазі якесь застигле вираження готових цінностей або, з іншого боку, лише абстрактне вираження якоїсь «норми життя», прагнення «до кращого», до «гармонії життя взагалі», до «повноти розвитку» і т. п., то цілком природно, що ступеню абстрактності такого «ідеалу» повинна відповідати і ступінь абстрактності засобів його досягнення. Тут ці засоби повинні братися лише «в формі споглядання» (К. Маркс), тобто у вищій мірі пасивно, у вигляді чогось одвічно даного, абсолютного, «природного».

Інакше кажучи, вони повинні бути так само незмінними і вічними, як саме це абстрактне прагнення «до кращого» або як сама ця природа, що взята з боку наявності в ній постійних «властивостей», схожих з фізичними, хімічними тощо.

Неважко помітити, що так звані «естетичні властивості» природи, які й понині привертають увагу багатьох естетиків, є лише зворотною стороною зазначеного «ідеалу», тобто вони-то і є ілюзією таких «засобів», що закріпилися у вигляді абстракцій «гармонія», «досконалість», «гідність» тощо і мисляться у вигляді чогось чисто онтологічного.

І саме онтологічного. Адже, стосовно гармонії, досконалості, гідності тощо як понять чи людських запитів і спонукань, яким, без сумніву, відповідають певні реальні засоби

їх ствердження, то вони в принципі не могли потрапити в поле зору «природників». Саме в принципі. Тому, що в іншому випадку, це змусило б їх починати розмову не з властивостей природи, тим більше не з природи «самої по собі», «онтологічної», а з олюдненої природи, практично включеної в певний зв'язок з людиною. Для «природників» цей зв'язок виявився просто перепоною на шляху вирішення основного питання філософії, а тому був відкинутий з такою ж легкістю, з якою їм хотілося засвідчити своє позитивне ставлення до матеріалістичної відповіді на зазначене питання.

Природничій теорії залишився невідомим інший естетичний об'єкт, крім предмета споглядання. Втім, це навіть не предмет споглядання. «Естетичні властивості», як їх зобразили «природники», є просто абстракцією в гіршому смислі слова. Екстрапольовані заднім числом з факту існування естетичної оцінки, точніше - з простого переконання, що підставою такої оцінки має бути щось цілком реальне і предметне, ці «властивості» набувають тут виразу об'єктивності тільки тому, що перед «природниками» постійно вставала задача повертатися до вирішення основного питання філософії. А оскільки цю задачу не включалося осмислення функції практики і пізнання, позаяк все покладалося лише на достовірність того, що дається в естетичній оцінці, в сприйнятті естетичного, то і саме обґрунтування об'єктивності останнього тут не йшло далі розлогого опису того, що і як відображається нами в цьому сприйнятті. Жоден дійсний історичний розвиток об'єкта тут не міг потрапити в поле зору.

З іншого боку, онтологізм «природників» не дозволив їм уявити й іншого суб'єкта естетичної діяльності, крім людини пасивної оцінки і споглядання. По суті, це людина без жодних дієвих спонукань і ідеалів. Єдиний її інтерес - потреба в цьому пасивному спогляданні естетичного - невідомо для чого дається, що задовольняє, на що спрямований.

Якщо тут немає навмисного спрощення суті з боку «природників», то ми змушені будемо визнати, що в усьому цьому є певне відображення і цілком реальної людини. Але це - саме та людина, для якої цілі і засоби життя злилися в щось вкрай абстрактне, невизначене, таке, що не припускає шляхів свого досягнення, а тому і залишає саму людину якщо не в стані безнадійної «туги», то в стані «радісного» бездіяльного споглядання - «естетичної оцінки». Якщо цю «тугу» і «радість» не взяти тут до уваги (а вони й справді виконують чисто формальну функцію в очах «природників»: адже «естетична оцінка» - це лише засіб «відображення» тієї самоцілі, якою і є «само-пособі-існування» естетичного), то виявиться, що перед нами вже відома нам людина, для якої кожен момент життя, кожен її стан покладається як якийсь засіб досягнення «кращого життя», іншого стану, за яким нічого не міститься, крім згаданих вже абстракцій «гармонія», «досконалість» тощо. Це беззмістовне прагнення людини до «гармонії», «досконалості» і т.п. і обертається всією пасивністю тієї «естетичної оцінки», з якою «природники» пов'язували всі уповання на пояснення суті естетичного.

Не випадково з такими уявленнями про об'єкт і суб'єкт естетичної діяльності теорія «природників» не могла не породити масу однобічних і примітивних суджень. Ряд з них хотілося б навести з чисто методологічних міркувань: «Обробляючи камінь, мрамур, - писав свого часу І. Астахов, - людина виявляє об'єктивно притаманні їм естетичні якості і відповідно до поставленої мети надає їм необхідну форму» [7, 198]. (Тут, як бачимо, була навіть спроба уявити людину як діяльну істоту. Але це марна, гадана діяльність, бо, запитується, навіщо «естетичним якостям» надавати якусь форму, та ще відповідно до «поставленої мети», якщо вони вже були виявлені як естетичні?)

Або думка Г.Н. Поспєлова: «Чернишевський правильно стверджує, що не всі роди, навіть в найкращих своїх представників, самі по собі можуть "досягати краси". Але (!) хіба в тих "типах" і "класах", "родах" і "видах" рослин і тварин, які взагалі не можуть "досягати краси", кращі, відносно вищі їх представники не володіють однак естетичними достоїнствами в порівнянні з іншими, "середніми" і "слабкими" представниками тих самих "родів" і "видів"?... І хіба не можуть бути по-своєму найвищими і жаба, і ящірка, і ворона, хоча вони і не красиві? А з кротоми взагалі слід бути обережнішими! Люди бачать кротів здебільшого загризеними і задавленими на поверхні землі. А які вони в своїх норах і переходах, про це навряд чи хтось добре знає»[36, 97]. (Резонно! Але чи не звести тоді до цього і всю проблему, щоб в результаті переконатися, що Чернишевський був неправим?)

Або, нарешті, думка П.Л. Іванова: «Природа творить, не дбаючи про те, щоб її предмети були естетичними, - вони не оцінюють себе. Функцію оцінки виконує людина». І далі: «...Природа дає і критерій для оцінки своїх явищ» [19, 52].

Однак досить. Тим більше, що таких думок можна було б привести дуже багато, а нас цікавлять тут зовсім не частковості.

Неважко переконатися, що всі роздуми «природників» довкола естетичного кінцевою метою завжди допускали одне й те саме: не випустити з поля зору питання про буття естетичного, не зійти з позицій матеріалізму (хоча ще не відомо - краще це чи гірше, якщо не поцікавитися: якого матеріалізму), не йти далі пізнання як пасивного відображення і споглядання естетичного. «Суспільна свідомість, зокрема естетичне, - писав П.Л. Іванов, - лише відображає об'єктивно існуючу реальність, і суспільну, і природну. Тільки так з точки зору матеріалізму (!) може вирішуватися питання про гносеологічні засади естетичного»[19, 51].

І справді, на цьому і вичерпувала себе вся «гносеологія» в уявленні «природників». Виявляється, їм вона була необхідна тільки для того, щоб констатувати буття естетичного посиленням на факт відображення, точніше, щоб заднім числом, таємно, кидаючи платформу онтологізму, можна було апелювати до того самого пізнання, до суб'єктивного, до оцінки людини, які до цього упускалися з поля зору.

Втім, такий відхід від онтологізму є характерним для «природників» лише в завершальній стадії їх роздумів. До цього, як правило, спостерігається процедура «чисто онтологічного» підходу до суті справи, на якій є сенс зупинитися. Такий підхід є типовим майже для всіх «природників» і досить чітко виявляє їх справжнє ставлення до марксистської гносеології. У загальних контурах він зводиться до наступного. Спочатку йде абстрактний (правильніше сказати - взятий на рівні чуттєвої видимості) аналіз предмета оцінки, тобто розкладання естетичного об'єкта на його різні «частини», «види», «класи», «підкласи». Причому все це робиться нібито у власне онтологічному плані. Потім йде порівняння цих «частин», звірення і розрізнення «видів», «класів» і, нарешті, синтез всього цього в нову одиничність, але без власне естетичного змісту об'єкта, що аномується. Ця абстракція одиничності як щось «особливе», «онтологічне» - «гармонія» як така, «досконалість», «вищість» і т.п., - прямо або побічно співвіднесена з оцінкою, і представляється шуканою сутністю естетичного. Причому, незважаючи на саме співвіднесення з такою оцінкою, вона, тим не менш, мислиться незалежною і від людини, і навіть від частин об'єкта, що аномується, що нібито і складає онтологічне вираження чисто «естетичної властивості».

Цей шлях не є новим. Колись емпірична естетика слідувала саме тим напрямком, що шукала сутність краси за допомогою зовнішнього порівняння форми естетичного предмета з формою будь-якого іншого аналогічного предмета. Ця зовнішня схожість форм, подібність рис, ознак тощо, будучи відірваною від самих предметів і схопленою думкою в абстрактному синтезі, набувала значення «якості» і в такому вигляді видавалася за красу взагалі. Названа тим чи іншим терміном - «пропорція», «гармонія», «золота середина», «золотий перетин» і ін., - ця «якість» подумки вкладалася в ту саму неповторну форму прояву краси предмета, але вже в значенні специфічно естетичного змісту .

Цю, по суті, карикатуру на діалектичний спосіб мислення, на шлях сходження знань від абстрактного до конкретного можна знайти у В. Хогарта, Е. Берка, Е. Фехнера та ін. «Розглядаючи будь-які складні предмети, - писав, наприклад, Е. Берк, - ми повинні досліджувати кожну складову частину в цілому одну за одною і звести все до найбільшої простоти... Чим більше порівнянь ми робимо, тим загальнішим і більш визначеним стає наше знання»[20, 5].

Ми не хочемо ототожнювати спосіб мислення представників емпіричної естетики зі способом мислення всіх «природників». Але, їй-богу, часом складається враження, що старі емпірики були більш послідовними в проведенні своєї логіки, ніж деякі з «природників», які, принаймні суб'єктивно, прагнули оформити онтологічний погляд на естетичне в щось цілісне і закінчене.

Скажімо, той самий Г.Н. Поспелов критикував погляди В. Хогарта, Е. Берка, Е. Фехнера. Але буквально через дві сторінки викладав наступне: «Щоб усвідомити величавість певних явищ, яка збуджує позитивну естетичну оцінку, необхідно співвіднести їх з

явищами менш величними, а також з явищами, які зовсім не мають родової величі, не збуджують тому активних естетичних суджень та оцінок, і, нарешті, з явищами, різко і помітно неповноцінними в своїх родових властивостях»[36, 87]. Тут автор, мабуть, ще залишався послідовним у своєму онтологізмі, позаяк в процедурі «співвіднесення» одних естетичних явищ з іншими відводив «оцінці» роль суто формальну і пасивну. Але думка автора проходила тут лише півшляху, адже, дотримуючись вже відомої логіки «співвіднесення», аналіз мав змінитися синтезом, а отриманий результат не без допомоги тієї самої «оцінки» мав постати в значенні чогось «загального», але в окремому прояві: «Абсолютної родової величавості явищ життя, звичайно, не буває, вона завжди більш-менш відносна. Йдеться саме про особливо чіткий і активний цілісний зовнішній прояв загальних родових властивостей в окремому (!) існуванні, прояві, оцінці з боку (!!). В цьому і полягає власне естетична перевага явищ»[36, 86].

Що тут так і залишається незрозумілим, - це сама межа, яка відокремлює естетичне явище від неестетичного, тобто явище з «чіткою» виразністю родових властивостей від явища, позбавленого такої виразності. Чи не зв'язується ця «виразність» з тією самою «оцінкою з боку»? Якщо так, то автор ні на крок не просунувся в обґрунтуванні онтологічної природи естетичного. Якщо немає, то залишається в силі старе питання: яку, скажімо, жабу (таємничих кротів залишимо осторонь) необхідно знаходити з більшою виразністю родових властивостей, щоб оцінювати естетично, а яку - з меншою виразністю таких властивостей, щоб оцінювати неестетично?

Але якщо Г.Н. Поспелов ще якось прагне зберегти єдину позицію і відсуває оцінку «в бік», то В.С. Корнієнко прямо пов'язує з нею виявлення онтологічних характеристик естетичного, вважаючи, що дотримується при цьому якогось єдиного погляду [27].

На думку В.С. Корнієнко, естетичне є властивістю цілого. Якого цілого? Добре усвідомлюючи, що ціле чогось одного вже є і частиною чогось іншого, що, скажімо, ніжка стільця є так само ціле, як і сам стілець, і т.д., В.С. Корнієнко намагається зберегти цілісність естетичного і, природно, прагне обмежити можливе розщеплення естетичної речі на шматочки «цілого» до нескінченності. І обмежує це не чим іншим, як актом сприйняття. Виявляється, естетичне - це таке ціле, яке може сприйматися нами, даватися в межах досяжності органів чуття: його можна побачити, почути, відчути, коротше - охопити органами сприйняття. Ціле ж, яке тільки мислиться (наприклад атом, елементарна частинка і т.п.), не може бути естетичним. В крайньому випадку, воно може бути таким за умови наближення його до сприйняття бодай опосередкованим чином (скажімо, через цілком відчутну модель атома або елементарної частинки).

Важко сказати, чому автор вбачає в цьому новий погляд на проблему естетичного. Надто вже цей погляд нагадує Аристотелеве тлумачення «міри». Але Аристотель, як відомо, пред'являв до краси вимогу бути не тільки цілим, тобто сприйнятливим взагалі, а цілим таких частин, «огляд» яких відповідав би певній часовій послідовності їх охоплення в сприйнятті. «...Краса, - писав він, - полягає у величині і порядку,

внаслідок чого ні надто мала істота не могла б стати прекрасною, оскільки огляд її, здійснений в майже непомітний час, зливається, ні надто велика, оскільки огляд її відбувається не відразу, але єдність і цілісність її втрачаються для тих хто оглядає, наприклад, якби тварина мала десять тисяч стадій довжини»(курсив наш. - А.К.) [6, 1451 а].

Як бачимо, в розумінні краси Аристотель ставить певне обмеження не тільки цілому як такому, а й самому сприйняттю його. У В.С. Корнієнко ж залишається абсолютно відкритим положення: чому все дане для сприйняття, до того ж байдуже якого, слід вважати естетичним?

Мабуть, автор розмірковує просто. Якщо за терміном «естетичне» ховається не що інше, як чуттєве, то все те, що дається органам чуття, і є шуканим естетичним.

В.С. Корнієнко ратує за цілісність підходу до естетичного, звинувачуючи «суспільників» в невмінні провести такий погляд. Але ж не хто інший, як «природники» зробили анатомічне розчленування предмета краси з метою виявлення в ньому особливих «властивостей». І знайшли їх у вигляді «гармонії», «пропорції», «симетрії» тощо. Що ж стосується «суспільників», то вони лише продовжили цей шлях. Піднявши питання про мікроструктуру такого предмета і його «атомах краси», вони довели цей шлях до певного кінця, а тим самим показали і всю його безплідність. Тому можна зрозуміти В.С. Корнієнко, який виступає тепер проти довільного розщеплення естетичного і відгороджується від позицій і «природників», і «суспільників».

Однак цілісність, як вона притаманна естетичному, і цілісність, як її витлумачив сам автор, - це абсолютно різні речі. Позаяк в поданні В.С. Корнієнко ця цілісність виявилася такою ж збайдужилою і знеціненою, як і обмежуючий її акт пасивного і абстрактного сприйняття. Не випадково у автора в результаті виникла нагальна потреба поставити питання про естетичність... самого естетичного: що з усього сприйманого нами або з усього, що піддається нашим органам чуття може бути по-особливому значущим, цікавим, тобто естетичним? Фактично В.С. Корнієнко змушений був повернутися до самої постановки проблеми і формулювати її так, як вона практично формулювалася у всій традиційній естетиці.

Зведені в «естетичне» абстрактні поняття «гармонія», «пропорція», «симетрія», «доладність», «гідність роду», «досконалість», «повнота життя» тощо дійсно потребують повернення їм людського, справді естетичного змісту. А це неможливо зробити, абстрагуючись від процесу взаємодії суб'єкта та об'єкта естетичної діяльності. Тим більше це неможливо зробити, не використовуючи в повній мірі принципи марксистської теорії пізнання як діалектики і логіки. І саме як діалектики і логіки. Адже та «теорія пізнання», яка зведена «природниками» до простого набору знань про відображення людиною світу, тут не може враховуватись.

Онтологізм в естетиці повинен бути подоланий, до того ж подоланий з правильних, діалектико-матеріалістичних позицій. Як певна гносеологічна течія він з самого

початку дезорієнтує розуміння процесу пізнання, не дає правильного уявлення про постановку питання про предмет дослідження. Методологічно в ньому може бути збережена лише та, стихійним чином виражена, кінцева мета пізнання, яка передбачає розгляд предмета таким, яким він є. У такій меті, принаймні в неусвідомленій формі, міститься і певне матеріалістичне уявлення збігу суб'єктивного і об'єктивного в пізнанні. Але, знову ж таки, взяте довільно і стихійно, таке уявлення залишається абсолютно неприйнятним для матеріалістичної діалектики, для якої зазначена кінцева мета пізнання, розгляд предмета таким, яким він є (до того ж і в його людському, а не тільки чисто онтологічному бутті), є вираженням її усвідомленого принципу, її гносеологічного ідеалу.

1.3. «ПРИНЦИП ГНОСЕОЛОГІЗМУ», АБО ПРО СТАВЛЕННЯ ДО ДІАЛЕКТИКИ ЯК ЛОГІКИ ПІЗНАННЯ

В силу сказаного для матеріалістичної діалектики є неприйнятною і інша крайність, що пов'язана з приниженням або затушовуванням зазначеного кінцевого завдання дослідження, з перебільшенням ролі способів пізнання і осягнення об'єкта, без урахування їх дійсного реального змісту. А факт такого затушовування і репрезентований у гносеологізмі.

Гносеологізм є швидше прямою, стихійною, нерозумною реакцією на онтологізм, ніж його позитивним подоланням. Своїми шляхами і методами осягнення дійсності він є буквально копією онтологізму. Різниця тільки в тому, що онтологізм взагалі не усвідомлює ні цих шляхів, ні їх суперечливості. Гносеологізм якщо і усвідомлює, то бачить їх зовсім перевернутими, так що свої власні помилки і протиріччя видає за помилки пізнання взагалі, за протиріччя самого буття і самої дійсності. Тому можна сказати, що гносеологізм - це реакція на онтологізм як на своє власне безсилля.

Якщо матеріалістична діалектика не розходиться з онтологізмом в кінцевих цілях пізнання, то з гносеологізмом вона не розходиться в самій постановці питання про предмет дослідження, тобто лише відносно того, що, дійсно, буття предмета, яким воно дається мисленню, пізнанню, оцінці, вже є і уявним пізнаваним буттям тощо. Але вона не може не розходитися з гносеологізмом в самому процесі, в тенденції, в результаті осягнення предмета, тому що питання про те, як дається мисленню або пізнанню будь-яке буття, є питанням не просто одного мислення або пізнання, а мислячого суб'єкта, який пізнає, тобто питання і буття (людини), що усвідомлює себе. Позаяк саме по собі мислення взагалі не ставить жодних питань і ні до чого не відноситься.

Перед нами, таким чином, те саме основне питання філософії. Але якщо онтологізм зосереджує всю увагу на першій його стороні, то гносеологізм - на другій.

Немає потреби доводити, що і в відношенні мислення до буття, тобто у вирішенні першої сторони основного питання філософії, міститься прояв відношення мислення до самого себе, до своєї природи і здатності представляти істину. Адже, як ми вже відзначали мислення, що правильно розвивається, як закон, має виходити своїм змістом в сферу практики людини, в сферу суспільного буття. Без такого виходу воно замикається в собі і практично позбавляється можливості руху і розвитку, притому того саморуху і саморозвитку, який повністю повинен збігатися з рухом і розвитком буття. Необхідність такого збігу - не примха мислення, а одна з найважливіших умов його об'єктивного істинного функціонування взагалі. Тому упустити з поля зору вже першу сторону основного питання філософії - значить за суб'єктивним рухом думки не вловлювати об'єктивної суті тієї логіки, яку В.І. Ленін називав діалектикою і теорією пізнання одночасно.

Якщо онтологізм є спотвореною формою матеріалізму, то гносеологізм - збоченою формою діалектики, притому матеріалістичної. І подібно до того, як перший не може «схопити» буття без того, щоб воно вже не виявилось мисленням буттям, так і гносеологізм не може уявити буття, щоб практично не омертвити його на суб'єктивному рівні і не залишитися на позиціях суто еkleктичних. Ця обставина робить гносеологізм подібним з крайніми формами софістики. Тому що в осягненні явищ дійсності він позбавляє себе можливості бачити їх розвиток, саморух; ці останні взагалі не мисляться ним без того, щоб якимось не «підштовхнути» їх з боку самим же мисленням і не залишити залежними від нього.

Тому логіка гносеологізму в результаті є разюче розсудковою і стереотипною. Спочатку йде процедура «роздвоєння єдиного на протилежності» (причому, на відміну від онтологізму, робиться це цілком свідомо, як виконання вимог «діалектики»). Потім - насильницьке вичленення цих протилежностей зі сфери буття і штучне маніпулювання ними на рівні мислення, точніше - на рівні термінів, мовних структур, словесних конструкцій. Нарешті, все це вінчається зштовхуванням і повним руйнуванням зазначених протилежностей.

Але це не все. Було б півбіді, якби цей «руйнівний смерч» думки так і залишався на суб'єктивному рівні. Але в тому-то і справа, що, спроектувавши ці вже омертвлені і нерозв'язані на рівні термінів протиріччя назовні, гносеологізм починає бачити їх такими і в самому бутті - нерозв'язаними, вічними, застиглими, - хоча в дійсності мав справу лише з нерозв'язаними протиріччями розсудливого мислення, що базується на законах формальної логіки. Як відзначав свого часу Гегель, «саме цей розсудок, втягнутий в коло таких протилежностей, «кидається в обійми» то однієї, то іншої і, упираючись істині, прагне відстоювати й стверджувати за допомогою софістики по черзі то одне, то прямо протилежне» [13, 69].

В результаті суб'єктивно гносеологізму ще притаманна якась гнучкість понять, принаймні, в самому прагненні співвіднести протилежності і довести їх до вираження тотожності. Але, залишаючись застосованою лише суб'єктивно, вона дорівнює тому

лише еkleктиці і софістиці. Адже, як підкреслював В.І.Ленін, тільки гнучкість понять, яка «застосована об'єктивно, тобто відбиває всебічність матеріального процесу і єдність його, є діалектикою, є правильним відображенням вічного розвитку світу»[2, т. 29, 99].

Гносеологізм є дивно заразливим для того мислення, яке не бачить інших суперечностей, крім чисто зовнішніх і огрублених. Нерідко дослідники, опинившись в полоні гносеологізму, видають ці протиріччя за єдино можливі. Але, не будучи в змозі їх розв'язати, точніше, узгодити з практикою їх дійсного прояву і саморозв'язання, вони починають нарікати на природу «понять», на «недосконалість мислення» і «не розробленість мови науки», протидіючи при цьому справжній сутності діалектичної суперечливості. Власне, повстають проти власного уявлення про суперечливість, але роблять це так, що, як вірно зауважує В.А.Босенко, «спершу зводять всю справу до зовнішніх протиріч, створюють зовнішню суперечливість з приводу визначення термінів, а потім обрушуються на ідею суперечливості в сфері мислення, тобто спершу створюють софістичну карикатуру на суперечливість, а потім, видаючи за справжнє, пропонують помилуватися та переконатися в неспроможності... але не такого суб'єктивістського витвору, а "діалектики суперечливості" » [11, 21].

Спекулятивне вичленення протилежностей в сфері буття і формально-логічне їх руйнування в сфері мислення, без уловлювання розвитку, єдності, розв'язання цих протилежностей, - такий кожен крок пізнавального руху гносеологізму. Що тут знищується до підвалин, - саме та логіка, яка базується на об'єктивному змісті досліджуваного предмета, на його розвитку, історії тощо. Позиція гносеологізму ніколи не визначається «точкою зору практики» - для нього вона представлена лише в значенні «терміна» чи «мовної конструкції», - а точкою зору зовнішнього співвідношення «понять», формального зв'язку «суджень» і т.п.

Важко сказати, чим пояснюються «спалахи» гносеологізму в науці. Мабуть, останній спливає на поверхню руху наукових знань тоді, коли необхідність переосмислення чогось старого і такого, що не відповідає рівню розвитку самої науки, не супроводжується теоретично розумною формою. Як принцип другорядного, антидіалектичного заперечення, гносеологізм виявляється дуже підходящим засобом для руйнування всіляких метафізично закостенілих систем знань, догматичних положень і т.п. Але, як принцип теоретично безплідний, він так і залишається засобом мислених спекуляцій, своєрідною стравою для суб'єктивізму взагалі і позитивізму зокрема.

* * *

Не можна не визнати, що характерні ознаки гносеологізму знайшли своє вираження в суспільній концепції естетичного. Дослідникам пам'ятна історія виникнення цієї концепції. Що в ній було і залишається важливим, - так це сама спроба привнести в онтологізм «природників» деякий релятивний момент: подивитися на естетичне як на явище, що співвідносне і з людиною, з мінливістю її суспільних потреб та інтересів.

«Суспільники» не змогли провести цю думку послідовно і до кінця і - головне - не змогли узгодити її з положенням про об'єктивність естетичного. Вимога розуміння цієї об'єктивності як незалежної від людини, від людства виявилася просто несумісною з вихідними устремліннями «суспільників». У підсумку, будучи змушеними постійно захищатися від критики, вони визначили долю своєї теорії так, що з'єднали свої погляди з поглядами «природників» акурат там, де самі ж намітили їх відмінності.

І в цьому неважко переконатися, якщо пильніше придивитися на ставлення «суспільників» до самої суті діалектичної логіки, тобто тієї логіки, яка збігалася б з теорією (історією) розвитку предмета аналізу і одночасно з діалектикою цього розвитку.

Знову-таки, це ставлення виходить далеко за рамки поглядів самих «суспільників», і з'ясування його могло б бути доволі важливим для практики філософських досліджень взагалі.

Передусім, чому «суспільники», абсолютно правильно поставивши (і зауважимо - тільки поставивши) питання про об'єктивність естетичного в гносеологічному плані, в результаті розділили онтологічну платформу «природників» з приводу наявності «естетичних властивостей», але з запереченням їх природного, «саме-по-собі-існування»? Що поняття об'єктивного і суб'єктивного виступають діалектичними протилежностями, що, таким чином, сама об'єктивність естетичного небайдужа (не-без-відносна) самій людині, - це було правильно помічено «суспільниками». По суті, це була перша спроба переосмислити переповнену крайнощами теорію «природників», зблизити естетичне з людиною не формально, а через усвідомлення їх дійсного взаємозв'язку, усвідомити потребу в естетичному не як незмінне споглядання, а як щось таке, що формується і стає в самій практиці людини. І у всьому цьому не можна не побачити великої заслуги «суспільників», правильності зробленого ними кроку.

Але справа в тому, що все це було правильним тільки в сенсі першого кроку, початку побудови теорії естетичного. У подальшому «суспільники» не змогли побачити суперечливості вичленованих ними самими понять «суб'єктивне» - «об'єктивне», «естетична потреба» - «естетична властивість» дійсну суперечливість естетичної діяльності, відображення реальної естетичної практики людини, яка і розв'язує зазначену суперечність. Тут це відображення бралось не як продовження розвитку естетичного в нашій же оцінці, в свідомості, в поняттях (не будь воно таким продовженням, ми взагалі не ставили б питання про буття естетичного), а як взаємовиключне відношення полярних термінів, взятих в чисто гносеологічному їх зв'язку чи в значенні функціонування їх на рівні розв'язання основного питання філософії. Уже омертвлена і огрублена, ця суперечливість починає накладатися «суспільниками» на реальну і цілком розв'язну суперечливість естетичного, як вона виявляє себе в живій практиці. Але робиться це для того, щоб, як і у «природників», можна було заднім числом констатувати відповідь на основне питання філософії, оминувши розгляд самої суті практичного розв'язання зазначених суперечностей. А це,

природно, призвело б до з'ясування понять «естетична оцінка» - «естетична властивість», «суб'єктивне» - «об'єктивне» тощо не у відносному (практичному) їх зв'язку, як вони спочатку бралися, а в абсолютному, як того вимагає саме розв'язання основного питання філософії.

Так гносеологічна сторона справи виявилася абсолютизованою і перенесеною на розуміння реальних речей, в даному випадку - на дійсну діалектику взаємодії суб'єкта та об'єкта естетичної діяльності, що обернулося повною нерозв'язністю питання про природу естетичного як в теорії, так і в практиці. Більш того, остання, виявившись утиснутою в рамки того самого суто гносеологічного зв'язку «суб'єктивного» і «об'єктивного» (замість вираження її в значенні взаємодії суб'єкта і об'єкта), змушена вже була призиватися «суспільниками» не стільки для підтвердження існування «естетичних властивостей», скільки для їх фактичного породження.

Так воно й вийшло. Як відомо, «суспільники " не заперечували існування природи як такої до появи людини, існування ж реальних «естетичних властивостей» такої природи змушені були звести в особливий рід об'єктивності, в так звану об'єктивність «суспільного порядку». Надалі, розсудливо зіштовхуючи поняття «природа в собі» - «природа для нас», «існування для себе» - «існування для людини» і т.д. і утримуючи їх на рівні того самого чисто гносеологічного протиставлення, «суспільники» так і не здійснили вихід у бік дійсної естетичної практики, а формальний аналіз спочатку порушених ними понять визначив і все розуміння ними логіки як діалектики.

Ми говоримо «формальний аналіз», позаяк у поняттях «суб'єктивне» - «об'єктивне» і була схоплена їх якась співвідносність і взаємозумовленість (насправді ж вона була вирвана з поняття взаємодії суб'єкта і об'єкта), «суспільники» розпорядилися цією справедливою думкою аж ніяк не діалектично: стали розвивати її не в бік виходу в практику через розуміння суті відображення в естетичному процесі, а в напрямку вирішення основного питання філософії. А це, м'яко кажучи, вже загрожувало ідеалізмом. Бо в площині вирішення такого питання можна говорити не про взаємообумовленості суб'єктивного і об'єктивного, «естетичної оцінки» і «естетичних властивостей», а тільки про обумовленість першого другим. Самі «суспільники» уникали такого висновку тільки тому, що не розвивали свою думку в зазначеному напрямку до кінця.

Цей другий крок «суспільників» - нам хотілося б бачити його просто прикрою помилкою - коштував їм всієї критики їхніх опонентів, які часто не стільки пропонували вихід із ситуації, скільки міркували над тим, як важливо не потрапляти в неї.

Не хочемо виправдовувати тих, хто свого часу поспішив цей крок «суспільників» констатувати ідеалістичним. Хоча, з іншого боку, не виправдує він і «суспільників». І саме тому, що, строго кажучи, в поняття «суб'єктивне» і «об'єктивне» можна вкладати тільки певний смисл. Перше має залучатися для позначення лише кола таких явищ, які взагалі не можуть бути об'єктивними, протистоять їм, виключають їх. У цьому сенсі поняття «суб'єктивне» не тотожне поняттю «суб'єкт», за яким, як відомо, приховується

і реально діюча людина, тобто, грубо кажучи, і дещо не-суб'єктивне. В рівній мірі і поняття «об'єктивне» не тотожне поняттю «об'єкт», що позначає сферу практичного, перетворюваного людиною буття, отже, і певне виявлення цілеспрямованого, суб'єктивного моменту.

З цієї точки зору те, що ховається за суб'єктивним і об'єктивним, взагалі не вступає в жодне практичне чи теоретичне взаємовідношення, щоб можна було говорити про їх дійсну діалектику* або щоб за фактом якоїсь залежності першого від другого (як це впливає з вирішення основного питання філософії) можна було робити висновок про залежність існування естетичного від практики. В дійсну діалектику взаємодії вступають не суб'єктивне і об'єктивне, не мислення і буття, а тільки суб'єкт і об'єкт, взяті у всьому багатстві їх суспільних виробничих зв'язків. У цій взаємодії саме вирішення основного питання філософії, так само як і виявлення моменту абсолютної залежності суб'єктивного від об'єктивного, є лише одним з численних зв'язків суб'єкта та об'єкта, зміст і значення якого визначаються цілями суто гносеологічного порядку.

І абсолютно неприпустимо ототожнювати цей зв'язок з багатством всіх практичних відношень суб'єкта й об'єкта. Адже за останніми ховається не тільки дія думки чи оцінки, що спрямовані на буття, а й тотальна діяльність людини, її життя, способи виробництва і багато іншого. Не бачити тут ніякої межі - значить заради формального визнання об'єктивності естетичного виключити з розгляду весь практичний бік його виявлення і осягнення.

Двоїстість, якщо не сказати - еkleктичність, позиції «суспільників» в тому і проявилася, що там, де їм доводилося говорити про існування естетичного та розв'язувати основне питання філософії, вони абсолютно формально оперували поняттями «практика», «суб'єкт», «об'єкт», не вводячи їх в саму суть вирішення проблеми і фактично маючи на увазі під ними те саме «суб'єктивне», «об'єктивне», «свідомість», «буття» тощо. І навпаки, там, де необхідність з'ясування природи естетичного штовхала їх на розгляд якихось практичних моментів зв'язку естетичного з людиною (взаємозумовленості естетичного предмета і естетичної потреби, відносності естетичної оцінки та ін.), вони змушені були займатися обґрунтуванням свого розуміння об'єктивності, виокремлювати її якийсь «суспільний порядок», її «іншу форму», її «неприродність», фактично обходячи стороною справжній смисл розв'язання основного питання філософії.

Як це було характерно і для «природників», «суспільники» не пішли далі споглядального тлумачення потреби в естетичному і такого ж тлумачення предмета цієї потреби. Правда, на відміну від перших, вони всіляко відтіняли ту думку, що прагнуть говорити не про «природу в собі», а про олюднену природу, тобто природу включену в систему практичного її перетворення. Але це уявне протиставлення. Про «природу в собі» взагалі не слід вести мову, принаймні доти, поки вона буде залишатися «в собі». Чи не краще розібратися в тій, яка вже дана «для нас», вступила в

живий рух тієї величезної історичної практики, яку і слід було б залучити в теорію для розвінчання всіх сумнівів?

Нам видається, що таким протиставленням «суспільники» просто підміняли свої устремління в вирішенні двох принципово різних питань: питання про діалектику взаємодії суб'єкта і об'єкта і питання про відношення мислення до буття, тобто основного питання філософії. Ця підміна давала їм можливість говорити про якусь особливу форму об'єктивності естетичного тоді, коли потрібно доводити суспільну природу естетичного, його зв'язок з людиною тощо. Але, з іншого боку, вона давала можливість тлумачити саму цю природу і цей зв'язок зовсім несуттєвими тоді, коли вимагалось висловити принципове ставлення до розуміння об'єктивності естетичного, точніше, до суті вирішення основного питання філософії.

Але саме з боку правильного вирішення такого питання немає і не може бути якихось різних форм об'єктивності: суспільного чи природного порядку. Олюднена природа нічим істотним в своїй об'єктивності не відрізняється від не олюдненої.

У цьому відношенні не можна не погодитися з П.В. Копніним, який відзначав: «Хоча паровоз і створений людиною за допомогою практики і на основі певних ідей, але з того моменту, як будь-який паровоз прийняв об'єктивну форму свого існування, він стає такою ж об'єктивною реальністю, яка існує незалежно від свідомості людини, як і будь-який предмет природи. За допомогою свідомості його не можна ні знищити, ні переробити, для його перетворення, як і для предмета природи, потрібна матеріальна практична діяльність. З боку вирішення основного питання філософії немає відмінності між предметом, що виник за допомогою людини, і предметом, що створений стихійною дією сил природи. Поняття об'єктивної реальності вироблено філософією тільки для однієї мети - воно встановлює абсолютність протиставлення матерії і свідомості в доволі вузьких межах гносеології. І в цьому сенсі немає і не може бути двох форм об'єктивної реальності»[28, 101].

Суспільна концепція естетичного не довела свою методологію до логічного завершення. І пояснюється це не тільки тим, що так звана «діалектика суб'єктивного та об'єктивного», до якої так часто апелювали «суспільники», виявилася просто формальною логікою аналізу ряду діалектичних понять, а й тим, що «суспільники» в цілому прагнули залишитися принциповими у вирішенні основного питання філософії, нехай навіть по-своєму зрозумілого. Цьому сприяли, крім іншого, і самі засоби формальної логіки, оперування якими не допускає змішання граней між об'єктивними і суб'єктивними характеристиками естетичного.

По-друге, послідовно проведений гносеологізм, як правило, призводить до руйнування цілісності предмета дослідження. «Суспільники», за будь-яку ціну, прагнули зберегти єдність структури «естетичних властивостей», оскільки визнання їх такими давало їм можливість підійти до розуміння об'єктивного існування таких «властивостей» і, таким чином, допомагало вийти зі скрутного становища в проведенні матеріалістичного погляду.

Після суспільної теорії вихід з ситуації, що склалася в вирішенні проблеми естетичного міг бути двояким: або дійсно спробувати ввести суть практики в логіку аналізу естетичних процесів, або продовжити ту саму лінію онтологізму і гносеологізму на остаточне змішання суб'єктивних і об'єктивних моментів в естетичному і без того ускладнити заплутане розуміння проблеми.

Важко сказати, але чи тому, що другий шлях створює деяку видимість не однобічного підходу до предмету дослідження, чи тому, що багатьом естетикам хотілося якось згладити крайності «природників» і «суспільників», - цей шлях, на жаль, визначив спрямованість пошуків багатьох дослідників. У будь-якому разі, не можна не відзначити наявність тих самих помилок в підході до проблеми з боку нових «компромісних» теорій естетичного. Як правило, це теорії про так звану «суб'єктивно-об'єктивну» природу естетичного. Сенс їх зводиться до того, що нібито говорити про «чисто» об'єктивну сутність естетичного так само помилково, як і про «чисто» суб'єктивну його сутність.

М.С. Каган, який зробив, безумовно, чимало для подолання непорозуміння, що виникли між «природниками» і «суспільниками», наводить небезінтересну в методологічному відношенні думку В.Т. Тугарінова, яку той розглядає як визначальну в підході до проблеми естетичного. «Ми не могли б правильно вирішити питання про природу краси, - писав В.Т. Тугарінов, - якби спробували розглянути її в площині чисто об'єктивній, тобто відірвавши красу від людини, або, навпаки, в площині чисто суб'єктивній, тобто звівши її до переживання, до радості, що доставляється нею... Краса - явище природно-соціальне, яке відбите в душі людини»[23, 34].

У більш розлогому викладі ту саму думку висловлює і М.С. Каган: «...Зведення А. Нуйкіним краси до почуття краси і естетичної цінності до естетичної оцінки, тобто до суб'єктивного боку системи об'єктно-суб'єктивних ціннісних відношень, так само є однобічно-помилковим, як і уявлення Н. Дмитрієвої, Г. Поспелова або Н. Крюковського, які зводять прекрасне до одного об'єктивного боку цієї системи, до структури матеріальних носіїв естетичних цінностей. Подібні метафізично-однобокі трактування естетичного рівносильні визначенню людини як лише біологічної, матеріальної або лише духовної і соціальної істоти. Адже точно так само як "людина" є саме суперечливою єдністю і взаємопроникненням біологічного і соціального, матеріального і духовного, так і "естетичне" є діалектичною єдністю об'єктивного і суб'єктивного, матеріального і духовного, і тому воно не може бути віднесено ні до онтологічного статусу буття, ні до психологічного статусу пізнання. Статус естетичного - аксіологічний, що означає: прекрасне, піднесене і т.п. суть цінності, а сприйняття їх - форма оцінюючої діяльності людської свідомості»[24, 88 - 89].

На перший погляд здається, що автори розуміють суть труднощів у вирішенні проблеми і прагнуть подолати крайності онтологізму і гносеологізму. Але це тільки здається. Позаяк, по-перше, ніхто ніколи не вирішував і не міг вирішувати теоретичні питання в якійсь «чисто» онтологічній або «чисто» психологічній площині пізнання. В

теорії можлива тільки одна площина - гносеологічна, яка в рівній мірі може бути репрезентована і онтологізмом, і гносеологізмом, і психологізмом. По-друге - і це головне, - роздуми про «площини» пізнання мали на меті дійти висновку про «естетичне» (М.С. Каган не випадково в кінці бере цей термін в лапки, щоб переключити увагу на нього як на поняття) як про «природно-соціальне», точніше, аксіологічне явище, яке не можна віднести ні до приналежності буття, ні до приналежності свідомості, ні до об'єктивного, ні до суб'єктивного.

Але це, м'яко кажучи, занадто велика неточність. Адже йдеться про принципове вирішення основного питання філософії, тобто таке вирішення, яке саме й передбачає «відрив» краси від людини, якщо вже оперувати такими поняттями, як «суб'єктивне» і «об'єктивне», «свідомість і буття», «матеріальне» і «духовне». В якому ще сенсі буде дозволено тлумачити тут ці поняття? Якщо, припустимо, сказане авторами стосувалося не суті вирішення основного питання філософії, а діалектики реальної взаємодії суб'єкта і об'єкта естетичної діяльності, то до чого тоді якісь роздуми про статуси естетичного?

Зрозуміло, естетичне, як і багато іншого в цьому світі, дійсно пов'язане з людиною; воно здатне задовольняти її певні потреби і бажання. І це не підлягає сумніву. Але не підлягає сумніву й інше. Згаданий зв'язок не заважає ставити і вирішувати питання про об'єктивність естетичного, якщо завгодно, про його принципову незалежність ні від людини, ні від людства. Жодна аналогія з подвійною природою «людини» не може відігравати тут суттєвої ролі. Зрештою весь світ виступає перед людьми не тільки фоном для споглядання або «оцінюючої діяльності свідомості», а й світом для практичного його перетворення і задоволення інтересів людей. І від цього він не стає менш об'єктивним, тобто «суб'єктивно-об'єктивним». Навпаки, саме цим практичним зв'язком з людиною він і виявляє свою справжню об'єктивність і незалежність від свідомості і оцінок.

Але в тому-то й справа, що варто було до цього саму практику витлумачити, скажімо словами М.С. Кагана, метафізично-односторонньо, щоб вже будь-який зв'язок людини зі світом, чи то гносеологічного чи психологічного порядку, мислився авторами своєрідним «замахом» на чистоту об'єктивності естетичного і передбачав якусь особливу «площину» або сторону його пізнання.

Критикує обидві концепції естетичного і Ф.Д. Кондратенко. Можна сказати, що це типовий зразок тієї критики, яка і понині висловлюється на адресу «суспільників» і «природників». Однак неважко переконатися, що автор роботи «Естетичне як відношення» [26] стоїть на тій самій методологічній платформі, на якій знаходяться і його противники. Ф.Д. Кондратенко лише доводить методологію останніх до певного логічного кінця, не усвідомлюючи того, що цим завершує і свою власну.

Згадаймо, жоден з представників обох концепцій не допускав ліквідації в естетичній речі самої її естетичності. Так чи інакше, «суспільники» і «природники» залишали за цією річчю властивості - її «естетичні властивості». У Ф.Д. Кондратенко ж ... «виходить,

що в речі нічого не залишається, що можна було б оцінити естетично. Разом з тим, - зізнається автор, - естетична оцінка існує, і від цього факту нікуди не дінешся. Залишається припустити, що при естетичній оцінці речі ми оцінювали не властивості речі, а щось інше»[26, 305]. Уже в кінці роботи ми дізнаємося, що це «щось інше» є сама людина, її творчі здібності, які проявляються «в будь-якій сфері діяльності, що сприяє прогресивному розвитку» [26, 308].

На жаль, Ф.Д. Кондратенко не уявляє іншого естетичного об'єкта, крім того, який критикує сам. Ілюзія такого об'єкта особливо наочно проступає тоді, коли автор намагається поєднати уявлення про естетичне як річ і естетичне як відношення. Тут логіка роздумів автора надто вже нагадує відому логіку старих економістів, які впадали в ілюзію при визначенні природи монетарних систем. «Ця ілюзія, - писав К. Маркс про таких економістів, - проривається у них у вигляді наївного подиву, коли те, що вони грубо тільки що визначили, як річ, раптом виступає перед ними як суспільні відносини, а потім те, що вони ледь встигли зафіксувати як суспільні відносини, знову дражнить їх як річ»[1, т. 13, 21].

Ф.Д. Кондратенко зупинився на естетичному як відношенні. Але, ніде правди діти, його тут таки турбує естетичне як річ. І справді, якщо в суті розмови важлива не річ, але є наявним факт її естетичного оцінювання, то, питається, чому така оцінка не виникає тоді, коли цієї речі немає? (Ми виключаємо той єдиний випадок, коли предметом естетичної оцінки можуть виступати і власні думки людини.) Коротше - яку функцію автор відводить таким речам, як, скажімо, цілком реальне художнє полотно, той чи інший предмет краси тощо? Адже наші здібності і творчі можливості завжди при нас, і якщо саме це ми оцінюємо естетично, то, просто кажучи, до чого тоді якісь музеї, художні виставки, філармонії та багато іншого?

Якби, наприклад, почуття голоду можна було вгамовувати тільки одним ставленням до шлунку, а не такою річчю, як, скажімо, шматок хліба (до речі, який не має ніяких інших, крім фізичних, хімічних і т.п. властивостей, проти яких так дотепно виступає Ф.Д. Кондратенко), то ми ніколи не відчували б потреби в їжі. З іншого боку, той таки шматок хліба поки що не можна створити зі шматка цегли, яким би великим голод не був чи яке б відношення до нього ми ні відчували. Це означає, що з тією необхідністю, з якою певна потреба породжує специфічний предмет її задоволення, з тією ж необхідністю і сам предмет породжує відповідну йому потребу (відношення) людини.

К. Маркс так і розв'язує зазначену вище ілюзію старих економістів щодо сутності грошей: «Природа не створює грошей, так само як вона не створює банкірів чи вексельний курс. Але оскільки буржуазне виробництво має кристалізувати багатство як фетиш в формі одиничної речі, то золото і срібло суть відповідне втілення цього багатства. Золото і срібло за своєю природою не гроші, але гроші за своєю природою - золото і срібло»[1, т. 13, 136 - 137].

Правильно, естетичне за своєю природою є певним суспільним відношенням людини. Але це таке відношення, яке представлено і в формі цілком реальної речі, в формі

предметності явища, події тощо. Позаяк, незалежно від будь-якої фетишизації, дійсність людського відношення полягає в тому, що воно має не просто мислитись, а й втілюватися в готових або створених руками людини предметних формах. Очевидно, не можна ігнорувати цей предметний, або речовий, бік справи, бо тим самим ми знищимо і відношення, що цікавить нас. Ніяке апелювання до «людини», до її здібностей і можливостей не допоможе вийти з глухого кута.

Скажемо більше: те «індивідуально-оцінне ставлення», яке Ф.Д. Кондратенко спробував витлумачити в значенні власне естетичного, навряд чи може бути представлено у формі речі або якійсь предметності взагалі. Тому що, взяте в вигляді практично байдужої, пасивної оцінки людини (а Ф.Д. Кондратенко навіть байдужість звів в ранг естетичних оцінок), воно є породженням не дійсного суб'єкта естетичної діяльності, а абстракції суб'єкта - абстракції індивідуально-оціночної діяльності взагалі (буцїмто можлива не індивідуально-оцінна діяльність або оцінка колективу без індивідів, що його складають).

Втім, якщо висловлюватися до кінця, то навіть за цією абстракцією суб'єкта теж, мабуть, ховається певна людина, але саме така, яка волею відомих історичних обставин вже давно позбулася якихось дієвих суспільних стимулів у житті, залишивши собі лише потребу в «індивідуальних оцінках», в спогляданні світу «з боку», у словесній активності. Сміємо думати, однак, що це «індивідуально-оцінне» відношення підлягає практичному скасуванню саме в ім'я справжнього естетичного відношення людини.

Нажаль, вимога введення суті (а не видимості) практики в логіку аналізу природи естетичного не знайшло належного усвідомлення навіть в тих роботах, які, здавалося, вже за часом повинні були б врахувати помилки «суспільників» і «природників». Впадає в очі постійне захоплення гносеологізмом, прагнення перевести проблему в площину методологій інших наук, розчленувати її на масу другорядних для естетики питань.

Здається, що за такої відкритої неузгодженості уявлення про естетичне, якою вона все ще спостерігається в естетичній літературі, було б занадто поспішно ставити питання про «моделювання естетичних явищ» або, як це відзначає Ю. Борев, намагатися «суспільну концепцію (!) прекрасного виразити математично, створити її знакову модель»[10, 18]. Не станемо сперечатися, можливо, таке моделювання і необхідно в естетиці. Що стосується самої концепції «суспільників», то, перш ніж її моделювати, слід було б добре розібратися в ній навіть самим «суспільникам». Бо, слово честі, деякі з них вже готові слідувати штампу, що своєрідно склався в естетиці: використання в дослідженні досягнень біоніки, семіотики, кібернетики тощо мислиться мало не вершиною сучасного підходу до естетичного, хоча таке звернення до природничих наук навряд чи до кінця прояснює справу.

При цьому далеко не краще, що було раніше у «суспільників», може знайти своє вираження в подібних прагненнях. Тут не можна не відзначити все той-таки

односторонній аналіз, розчленування естетичного об'єкта (зрозуміло, на рівні методів тієї самої семіотики або кібернетики), той самий абстрактний синтез цих вже омертвілих його «структурних елементів», що завершується описом їх в «суб'єктивно-об'єктивному» значенні. Різниця тільки в тому, що якщо раніше під абстракцію загального уявлення про естетичне підводилися такі поняття, як «властивість», «якість», «відношення» тощо, то тепер - такі, як «цінність», «значення», «міра», «норма» і ін. Тяга до оперування такими поняттями не випадкова. Згідно з поясненнями самих авторів, кожне з них несе подвійне навантаження, або, скажімо по-сучасному, двоїсту інформацію, і про суб'єкт, і про об'єкт, що буцімто і відповідає двоїстій природі естетичного. (Ніби будь-яке людське поняття не несе аналогічне навантаження!)

Тим часом суть завдання залишається тим самим, і заміна абстракції «властивість» на абстракцію «цінність» або «міра» так само нічого не прояснює, як не прояснює заміна поняття «естетичне» на поняття «ікс» або «ігрек». Цим можна тільки відтягнути розв'язок задачі, але не розв'язати її по суті.

До речі, сучасна буржуазна естетика вельми успішно реалізує установку на вичерпання феномена естетичного за допомогою майже всіх перерахованих вище природничо-наукових прийомів. Настільки успішно, що з цього варто було б зробити недвозначний висновок: прагнення всебічно проаналізувати предмет дослідження - це прагнення доладне, але чи не захоплюємося ми природничо-науковою методологією принаймні в тому сенсі, що заповнюємо нею прогалини в розробці методології своєї науки?

Герберт Франке в роботі «Феномен мистецтва» («Природничо-наукові основи естетики») доволі правильно формулює завдання: «знайти засоби, які висвітлювали б багатогранність явищ мистецтва»[41, 8]. Таким засобом автору бачиться естетика в її «поєднанні з природничими науками» або естетика, яка «ґрунтувалася б на новітніх дослідженнях теорії походження, психології взаємин, неврології, дослідженнях в області мотивів і біокібернетики»[41, 8]. Автор при цьому зовсім не ганяється за якимись окремими результатами. Акцент на необхідності «дотику» естетики з природничими науками робиться для проведення думки про те, що «в естетиці тепер постають нові шляхи виходу, тому що поряд із її філософськими та історичними аспектами виступають і біологічний, і технічний». І далі: «Математичний інструмент кібернетики - це теорія інформації. Тільки з нею стало можливим знайти міру для того поняття, за допомогою якого твір мистецтва стає вимірюваним. Це поняття - інформація»[41, 13].

Не загострюючи ситуацію, віддамо належне і природничим наукам у питаннях естетичних. Адже, врешті-решт, важливою є ідея, а не її інтерпретація буржуазним естетиком. До того ж і сама практика вторгнення таких наук в естетику настільки сповнена доволі красномовними результатами, що навряд чи можна ігнорувати їх.

Все це так, і ми взагалі обійшли б цю ідею стороною, віддавши обговорення її більш обізнаним у природознавстві людям, якби в реалізації її тверезо оцінювалися

можливості самого природознавства і не змішувалися межі між природничо-науковим поглядом на речі і поглядом власне філософським, теоретично-естетичним.

Вельми цікаво, що цитований нами автор прекрасно розуміє все це. Більше того, він розуміє й інше, що, на жаль, не завжди усвідомлюється нашими дослідниками: хочемо ми того чи ні, але прагнення до видимої «повноти» охоплення естетичного явища різними природничими точками зору веде зовсім не до заглиблення в предмет дослідження, не до проникнення в його сутність, а швидше до спрощення його, до своєрідного «очищення» від усього того, що вимагає не природничо-наукової, а філософської, соціальної, політичної і т.д. інтерпретації. Естетик, що цитується нами, послідовний, принаймні в тому сенсі, що свідомо стає на точку зору цього спрощення, оскільки при цьому може мислити абсолютно несуттєвим саме той зміст, який виявляється «тяжким» для природничо-наукового тлумачення, тобто який зачіпає саме серцевину специфічності естетичного феномена, соціальний смисл такої специфічності. «Висновки природничо-наукової теорії мистецтва мають бути об'єктивними, - попереджає автор. - Цього можна досягти, якщо явище (твір мистецтва. - А.К.) подавати чистим; якщо ми виключимо повністю вплив всього того, що не є предметом (!) дослідження. Однак висока складність матеріалу дослідження робить складним і момент дослідження. Справжній витвір мистецтва рідко коли відповідає вимогам чистоти. Коли з'являється необхідність перевірити ефект його впливу, то зазвичай спливають при цьому побічні величини, які прикривають головне. Багато з цих величин-перешкод базуються на асоціаціях, спогадах, традиціях, соціальних уявленнях, висновках критиків мистецтва і т.п. Коли ці побічні величини додаються до нашого сприйняття твору мистецтва і, таким чином, впливають на розуміння його ефективності, то ними можна в кінцевому рахунку і знехтувати. Якщо ж об'єкт дослідження не піддається експерименту, природознавець допомагає собі спробами застосування моделей. ...Модель твору мистецтва повинна відповідати двом вимогам: 1) вона повинна бути доступно простою, щоб легко нею оперувати; 2) вона повинна містити в собі якомога менше побічних явищ... щоб виключити асоціації»[41, 10].

«Техніка, - підсумовує Г. Франке, - дозволяє нам охопити навіть цілі жанри мистецтва вимірами в моделях. Наприклад, осцилограф катодних променів дає можливість проаналізувати безпредметну графічну гру світла - зв'язок образу з ритмом і, таким чином, її аналогом - музикою. Поводження з апаратом просте... Цим апаратом і іншими, подібними до нього, можна в будь-який час простежити дозрівання форми мистецтва від її першого виразу до прояву в цілій системі правил. Навіть електронно-обчислювальна машина придатна для цього. Нею можна гіпотетично обґрунтувати стилі мистецтва і за бажанням змінювати їх. Осцилограф катодних променів і електронна машина, що переробляє інформацію, в своєму значенні для мистецтва далеко переступили рамки відомих досліджень. Вони застосовні як провісники майбутнього мистецтва - мистецтва автоматизації і машинізації»[41, 10 - 11].

Не знаємо, як читачеві, але нам приємно мати справу з відвертим супротивником. Якщо вже він вважає, що все соціальне в явищі мистецтва - це просто «величина-перешкода», то так і каже; якщо асоціації, висновки критиків мистецтва, традиції і т.д. знаходять важкими для моделювання, то говорить і про цілком реальні труднощі, які закликає просто обійти. Набагато гірше, коли те саме моделювання супроводжується безмірним оптимізмом, пишним набором категорій аж ніяк не природничо-наукового порядку, закликами «врахувати і соціальне» в явищі і т.п., але все це - заради того, щоб якимось чином не принизити наші можливості в справі автоматизації або машинізації.

Гносеологізм в естетиці має бути подоланий з діалектико-матеріалістичних позицій. Методологічно в ньому може бути визнана правильною лише постановка питання про предмет дослідження, тобто спроба з самого початку представити естетичне небезвідносним до людських потреб і, в такий спосіб, таким, що змінюється і розвивається разом з ними. Правда, навіть в цій спробі гносеологізм залишається вкрай безплідним, оскільки схоплює саме абстрактний зв'язок естетичного з людиною.

* Л.І.Буров правильно зазначає: «Слід поставити під сумнів відому тезу про діалектику об'єктивного і суб'єктивного при визначенні краси, тому що цю діалектику можна розуміти по-різному, аж до махістської «принципової координації»»[9,29]

РОЗДІЛ II.

ПРО СПЕЦИФІЧНИЙ ПРИНЦИП І «ПОЧАТОК» ТЕОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ І БАЙДУЖЕ

2.1. ЄДНІСТЬ ДІАЛЕКТИКИ, ЛОГІКИ І ТЕОРІЇ ПЗНАННЯ СТОСОВНО СПЕЦИФІКИ ЕСТЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ. ПОНЯТТЯ «ПОЧАТКУ» ТЕОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО

Розв'язати проблему естетичного можна тільки за умови, що думка дослідника звернеться до дійсної історії виникнення і розвитку людських потреб, до історії їх формування та способів задоволення. Такий підхід до проблеми не суперечив би кінцевим цілям дослідження - аналізу об'єктивної суті естетичного, - як це могло б здатися прихильникові онтологічного напрямку.

Будь-яке буття дається людині через мислення, свідомість, через логіку і історію їх розвитку. В рівній мірі і буття естетичного може бути виявлено і доведено не інакше як через живий рух людської чуттєвої практики. Причому для власне теоретичного

дослідження, яке безпосередньо не стосується буття об'єкта, питання про «довіру» цьому історичному (і практичному) рухові, інакше кажучи, питання про дійсність того, що лежить (і чи лежить?) по той бік мислення, свідомості, чуттєвості, відразу перетворюється в питання про «довіру» самій суті марксистської теорії відображення. Для дослідника, що будує свою логіку лише на наочності емпіричного досвіду, така теорія фактично виконує чисто формальну функцію, так що, скажімо, положення про ту саму об'єктивність естетичного, замість того щоб бути вивідним з саморуху принципів відображення, може задовго до цього виводитися абсолютно стихійно простим посиленням на абстракцію практики. Насправді теорія відображення покликана виконати методологічну функцію від початку і до кінця дослідження, скласти внутрішнє джерело логічного розвитку знань. У цьому сенсі відношення до об'єктивності будь-якого буття обертається для теоретика відношенням до філософського змісту процесу відображення.

Інша справа, коли потрібно з'ясувати, в якій принципово необхідній (що відповідає природі об'єкта відображення) формі взяти саме це відображення, мислення, чуттєвість і т.п., щоб довіритися їм, тобто розглядати їх не тільки моментами довільно сформованого уявлення, скажімо, про існування краси, а й моментами цілком істотного і бездоганного доведення такого існування. Боязнь деяких естетиків звертатися до суб'єктивності, недовіра до чуттєвого, апелювання до абстрактної практики тощо - все це і є результатом нерозуміння форми тих суб'єктивних процесів, усвідомлення само-відображення в яких тільки й може скласти передумову правильного з'ясування природи естетичних явищ і об'єктивності їх існування одночасно.

Що стосується практики, то вона дійсно є критерієм доведення існування естетичного, але не в тому сенсі, що є чисто зовнішнім, механічним, без руху суб'єктивності процесом (якою її фактично і мислить онтологізм), а в тому, що вона включає в себе це суб'єктивне і як щось справді безпосереднє, безсумнівне, незаперечне. Ймовірно, і сама чуттєвість, будучи взятою в значенні цієї безпосередності і незаперечності, може нести в собі вираження всього багатства практики і в такій формі постати важливим інструментом аналізу природи чуттєвих явищ.

Тому неодмінною умовою правильного підходу до проблеми має стати визнання методологічної значущості одного дуже важливого положення. Спосіб руху чуттєвості, взятої у всьому багатстві її суспільних практичних визначень, і спосіб виявлення, пізнання і доведення буття естетичного є одним і тим самим діалектичним процесом, який підпорядковується одному і тому самому закону їх об'єктивно істинного функціонування. Цей процес, звичайно, можна розчленувати якимись аспектами пізнання (онтологічним, аксіологічними, психологічним тощо), так само як і спростити закон його зазначеного функціонування. Але розчленувати лише в теорії. Позаяк на практиці жоден інший спосіб пізнання, крім способу цього живого, людського руху чуттєвості, не в змозі виявити і адекватно відобразити специфічне явлення естетичного; іншими словами, жодна більш достовірна «зовнішня практика», крім

правильно зрозумілого акту чуттєвої людської діяльності, не може бути конечним доказом буття і сутності естетичного.

Тим самим для позиції теоретика, який безпосередньо не торкається буття естетичного, питання про таке буття і його сутність відразу перетворюється в питання про специфічність зазначеного чуттєвого акту і про шляхи «введення» його в саму теорію без можливого збідніння і довільного розщеплення.

Лише з абсолютно свідомим визнанням цих положень як методологічно важливих і необхідних для дослідження можна, нарешті, окреслити дійсні межі нашої проблеми і подолати крайності онтологізму і гносеологізму в її постановці і вирішенні. Йдеться про те, що:

1) єдино специфічним предметом дослідження залишається саморух і розвиток естетичного не в якомусь особливому онтологічному, психологічному, чи аксіологічному його розумінні,* а в значенні вже зазначеного способу його безпосередньо чуттєвого прояву і впливу на людину;

2) тільки розгляд естетичного в такій формі прояву, а звідси - і об'єктивного його існування дає можливість ввести в теорію і на ділі використовувати, з одного боку, принцип збігу суб'єктивних і об'єктивних закономірностей взагалі і стосовно пізнання естетичного зокрема, з іншого - принцип їх дійсної відмінності, що впливає із суті відображення і вирішення основного питання філософії;

3) лише послідовне розгортання цих принципів в контексті або в самій логіці дослідження стане достатньою підставою правильного з'єднання в теорії питання про природу естетичного і питання про об'єктивність естетичного в одне, власне практичне, питання проблеми; тільки в такому поєднанні діалектика естетичного процесу може бути представлена як логіка (історія) розвитку людської чуттєвої діяльності, а звідси - і як специфічна теорія його пізнання.

Наш намір звернутися до суб'єктивного, зокрема чуттєвого, акту може бути виправданим і рядом інших методологічних міркувань. Що аналіз історії розвитку предмета дослідження завжди по-своєму є необхідним, - це не вимагає особливої аргументації. Але в даному випадку історія не є самоціллю. Звернення до неї необхідне для правильної побудови логіки аналізу предмета в його досконалій, закінченій, дійсно існуючій формі. Досконалість, або закінченість, розвитку естетичного полягає не в тому, що воно існує як щось предметно застигле, статичне, природне тощо (про який тоді його розвиток може йтися?), а в тому, що за самим смыслом свого практичного функціонування воно впливає на людину, присвоюється нею, зрештою - рухається самопочуттям людини. Іншими словами, дійсність естетичного полягає і в тому, що воно отримує завершення, згасаючи в акті споживання, де саме споживання його є і своєрідною кінцевою метою, кінцевим смыслом його існування, а тому і закінченою формою досконалості.

Але якщо прийняти це до уваги, то, повертаючись до методологічної сторони, ми знову змушені будемо констатувати необхідність звернення до суб'єктивності, до того ж в достатньо визначеній її формі.

Крім того, звернення до історії, як відомо, в певному сенсі взагалі неможливе. Якщо аналізу підлягають, скажімо, людські потреби і способи їх задоволення, то саме завдяки їх історичній мінливості дослідник завжди стикатиметься з необхідністю з'ясування їх в такому вигляді, в якому вони вже не існують. Тим самим складається ситуація, яку Гегель образно передав словами: «Сова Мінерви вилітає опівночі». Прагнення схопити предмет думкою в його досконалій формі виявляє себе тоді, коли фактичне становлення такого предмета вже виявилось схованим за горизонтом часу.

Це звернення пізнання до неіснуючого може насправді означати звернення його лише до самого себе, до своєї логіки, до свого розвитку. Стосовно предмета нашої розмови це означає, що думка повинна бути повернута насамперед до тієї логіки розвитку людських чуттєвих процесів, яка в згорнутому вигляді вже увібрала в себе і фактичну завершеність розвитку естетичного (рух його в самопочутті людини), і всю історію такого розвитку.

Відтепер завдання могло б звестися до здійснення своєрідного «зворотного» розгортання такої логіки в саме уявлення історії розвитку предмета, тобто власне у рух або побудову його теорії. Ця теорія і могла б скласти вираз суті збігу діалектики і логіки розвитку предмета, але збігу таким чином, яким він впливає з відображення чи з певного розрізнення пізнання і пізнаваного.

Ми не зупиняємося зараз на особливостях механізму розгортання думки в теорії, що нас цікавить. Важливо підкреслити, що презентація реальної історії становлення предмета дослідження в самій логіці не повинна бути спрощеною думкою, розсудом. Зазначений механізм повинен бути в найвищій мірі діалектичним, іманентним процесу відображення як становленню тотожності відмінностей логічного і історичного.**

До розуміння діалектики естетичного повинна бути застосована сама діалектика. Але зовсім не та «діалектика», яку можна було б взяти лише на рівні «чистої» логіки або «чистої» теорії пізнання у вигляді деякої застиглої системи понять і категорій. Така система, якщо її мислити як щось зовнішнє і байдуже самому збігу діалектики, логіки і теорії пізнання, неминуче обернеться шаблоном, схемою, яка потребує накладання її на діалектику, що цікавить нас. До розуміння будь-якого діалектичного процесу повинен бути застосований або своєрідно задіяний сам принцип матеріалістичного розуміння збігу діалектики, логіки і теорії пізнання, принцип так само рухливий, як і діалектика. Ця рухливість його повинна визначатися не стільки механізмами мислення, скільки змістом об'єкта, що становиться.

Тут ми стикаємося з певним протиріччям. Щоб правильно зрозуміти діалектику даного об'єкту, слід свідомо стати на позицію матеріалістичного уявлення її збігу з логікою і

теорією пізнання. Але щоб стати на таку позицію, потрібно взяти діалектику у всій повноті її дійсного вираження, «добудованої доверху», завершеної в самому розв'язанні її можливої відмінності на рівні суб'єктивному і рівні об'єктивному.

Це протиріччя здається тавтологічним колом і залишається незрозумілим для розсудкового мислення. Насправді воно є протиріччям самої діалектики або самого діалектичного способу пізнання, що вимагає його змістовного застосування (адже пізнати діалектику - значить і «застосувати» її суто теоретично, чи практично). І розв'язується таке протиріччя не стільки за рахунок самих по собі категорій діалектики або категорій тієї галузі знань, в якій ми здійснюємо вказане «застосування», скільки за рахунок того позитивного і конкретного змісту (оскільки істина завжди конкретна), який виходить в сферу буття і потребує свого розкриття.

Якби теорія того чи іншого діалектичного процесу складалася з одних лише понять чи категорій (чи будуть це категорії самої діалектики або категорії тієї чи іншої окремої науки), то питання про побудову такої теорії, а отже, про пізнання діалектики в цьому процесі звелось б до питання про побудову раз і назавжди даної «системи категорій», яка вимагала б лише простого накладання її на зміст досліджуваного.

Однак це була б не діалектична, а метафізична теорія. Для теорії як діалектики самі категорії - це завжди своєрідні «акумулятори», які починають свою дію лише при включенні їх в «сітку» актуального людського змісту. Тут категорії «знімають» себе, розчиняються в самому змісті і цим виявляють дійсність своєї діалектичної функції як функції методологічної. Категорії, що не наповнені таким змістом, залишаються мертвими, і їх «систематизація», нанизування, розкладання по своєрідним осередкам виправдовує себе хіба що з точки зору цілей теоретично-експериментального порядку.

На наш погляд, виходити з досконалої форми діалектики (що, повторюємо, є необхідним за будь-яких обставин правильного «застосування» діалектичного методу пізнання або діяльності) - значить виходити з того уявлення її збігу з логікою і теорією пізнання, яке несе в собі матеріалістичний смисл єдності суб'єктивного і об'єктивного, теорії і практики, логіки мислення і історії закономірного розвитку об'єкта дослідження.

Ми підкреслюємо - матеріалістичний смисл, бо, на противагу сказаному, сама ідея зазначеного збігу, як вона інколи розвивається в нашій філософській літературі, частіше обертається ідеєю відшукання деяких «стиківих вузлів» між діалектикою, логікою і теорією пізнання лише в одному мисленні, так що саме «єдність» їх представляється в результаті як єдність діалектики суб'єктивної і діалектики об'єктивної, логіки мислення і «логіки реальної», коротше - як єдність відображення і відображуваного.

Але при такому вузько гносеологічному розумінні збігу, коли відображення і відображуване мусять перебувати в певній абсолютній несумісності (не спів паданні), ні про яку іншу єдність діалектики з логікою і теорією пізнання, окрім єдності мислення

з самим мисленням, пізнання - з самим пізнанням і т.п., не може бути й мови. Адже, якщо бути принциповим у вирішенні основного питання філософії, то зовсім неважливо, під якою назвою буде подаватися такий «збіг» або «єдність» - чи під виглядом «нерозривності логіки і теорії пізнання», чи під виглядом їх повної «тотожності в методі пізнання», - мовитиметься, по суті, не про діалектичний збіг діалектики з логікою і теорією пізнання, а про формальну тотожність суб'єктивного вираження такої діалектики з формою її опису (а не дії) в теорії. Що при цьому з самого початку відсікається або, у будь-якому разі, не в належній мірі мається на увазі, - це саме таке вираження діалектики, яке залишається по той бік відображення, мислення, пізнання, хоча і не без відображення в мисленні і пізнанні діалектика буття, яка доведена до усвідомленості свого вираження, до розуміння певної активності її вторгнення в соціальне буття.

Іншими словами, діалектика, узята не в матеріалістичному розумінні її збігу з логікою і теорією пізнання, втрачає можливість виступити в значенні змістовної логіки і матеріалістичної теорії пізнання, а зрештою - методом революційного перетворення дійсності. Позаяк діалектика є власне логікою лише остільки, оскільки є одночасно історією розвитку людської свідомості в її сходженні, зв'язках, наступності і її оформленні в головне питання всієї філософії - в її основне питання. З іншого боку, діалектика є і постільки теорією пізнання, оскільки є одночасно змістовною логікою об'єктивного буття, взятого в розвитку, сходженні і доведенні його до рівня усвідомленого (тобто осягненого в цьому питанні) буття. Нарешті, діалектика є постільки логікою і теорією пізнання («не треба 3-х слів»), оскільки саме розв'язання зазначених протиріч між свідомістю і буттям практично відбувається або здійснюється в формах актуальної людської діяльності, якою б вона не була - ідеальною чи матеріальною.

Але це все може бути зрозумілим за умови відомого подолання не тільки вузько гносеологічного, а й онтологічного погляду на діалектику.

Позаяк, по-перше, поділ діалектики на «об'єктивну» і «суб'єктивну», з метою їх протиставлення, має певний сенс тільки з точки зору суто гносеологічної, яка передбачає фінальним завданням з'ясування відношення відображення і відображуваного взагалі. Тут активність і повнота вираження діалектики можуть ще не вловлюватись, тобто не доводиться до оформлення в основне питання філософії. Останнє, як відомо, своєю другою стороною передбачає і з'ясування відношення відображення до самого відображення, мислення - до самого мислення, тобто вимагає з'ясування місця і функцій діалектики пізнання в практичному процесі здійснення самого пізнання.

По-друге, з точки зору цієї практичної, реальної взаємодії суб'єкта та об'єкта вказаний поділ діалектики на «суб'єктивну» і «об'єктивну» втрачає свій сенс: діалектика єдина в своєму прояві, якщо не сказати - «дії», починаючи від буття і закінчуючи мисленням, від свого стихійного вираження в діяльності людини і закінчуючи її усвідомленням

вираженням. Штучно розривати цю єдність в угоду будь-яким цілям пізнання - значить свідомо виходити з неправильного уявлення діалектики в самій суті її збігу з логікою і теорією пізнання, бачити її здійсненність лише у формі думки, суб'єктивного.

По-третє, взята на рівні розвитку свідомості чи на рівні логіки понять і категорій, діалектика є не просто відображенням («відблиском») вже згаданої «об'єктивної» діалектики як чогось зовнішнього і абсолютного до руху практики і пізнання, а своєрідним добудовуванням, «дооформленням» стихійної діалектики до вираження пізнаної соціальної дії людини. Без такого «дооформлення» діалектика не могла б бути ні методом пізнання, ні тим паче методом революційно-критичного перетворення буття.

Нарешті, по-четверте, тільки будучи взятою в формі цієї пізнаної соціальної дії, або точніше - у формі волі людської самодіяльності взагалі, діалектика може бути представлена в не збідненому вигляді, і тільки в такому вигляді її можна і необхідно «застосувати» до самої діалектики, тобто методологічно правильно використовувати в теорії, а тим самим - і в вирішенні різноманітних актуальних питань теоретичного або практичного порядку.

Якщо сказане є справедливим щодо діалектики в цілому, то в ще більшій мірі це справедливо відносно конкретного діалектичного процесу. Оскільки для теоретичної позиції естетика сутність естетичного повинна бути представлена не просто через опис почуття (свого чи чужого), в якому це естетичне функціонально завершується, а через логіку (історію) формування такого почуття взагалі, через теорію пізнання людської чуттєвої діяльності в цілому, то стає зрозумілим, наскільки важливо зберегти цю логіку і теорію пізнання як діалектику. Тут ставлення до останньої стає тотожним ставленню до об'єкта дослідження в його повноті, цілісності, сутності. З іншого боку, неправильне уявлення про цей об'єкт, неправильний підхід до нього з боку теоретичного - це вже, як правило, наслідок неправильного ставлення до діалектики як логіки і теорії пізнання, наслідок руйнування їх збігу або з боку побудови теорії (системи знань) об'єкта, або з боку самої логіки такої побудови.

Таким чином, звертаючись до історії розвитку об'єкта дослідження, теоретик не може не мати справи з логікою становлення цього об'єкта в поняттях, в системі знань. Але послідовно вивести цю систему знань, оформити її як теорію неможливо без звернення до історії розвитку і становлення об'єкта. Цей ідеальний рух предмета дослідження шляхом «логіка → історія → логіка» відображає відоме діалектичне коло пізнання, розірвати яке можна тільки за умови правильного виокремлення вихідного положення в побудові системи знань, шляхом свідомого виявлення логічного початку теорії.

І в цьому ми вбачаємо другий методологічно важливий крок на шляху визначення меж нашої проблеми і аналізу її суті.

Як уже зазначалося, вибір такого початку завжди пов'язаний з певними труднощами. Передусім йдеться про виокремлення такого теоретичного положення (і саме теоретичного, а не якоїсь онтологічної, реальної структури, яка потребує анатомування або приписування їй різних визначень), в якому схоплювалося б найхарактерніше, стійке, істотне в предметі дослідження.

Зрозуміло, таке положення - а ним у принципі може бути звичайне судження або поняття - ще не в змозі буде відобразити всю повноту природи досліджуваного предмета. Між тим вже в своїй вихідній суперечливості воно як закон має відобразити основне, внутрішнє протиріччя сутності цього предмета, що - при подальшому аналізі - забезпечило б вихід розуміння іманентного розвитку як досліджуваного, так і самого дослідження. Інакше кажучи, вже з перших кроків аналізу суперечливості такого положення або поняття повинно мати місце сходження знань від абстрактного до конкретного, що в цілому відображало б дійсну історичну картину розвитку предмета дослідження.

Немає потреби в особливому доведенні того, наскільки важливим є це сходження вже у витоках побудови теорії. Позаяк завдання зводиться не до того, щоб відшукувати таке універсальне положення (визначення предмета, висловлювання про нього і т.п.), яке в подальшому потребувало б лише «уточнення» прихованого за ним можливого смислу (на зразок положення про «естетичні властивості», яке, на жаль, «уточнюється» і понині), а до того, щоб з перших кроків аналізу суперечливості такого положення вивільнити його логіку як діалектику розвитку самого предмета. І саме вивільнити, а не нав'язати її цьому розвитку як довільну екстраполяцію думки на предметність, приховану за самим положенням. Тільки за такої умови може мати місце сходження знань від абстрактного до конкретного як одночасний рух дійсного збігу логічного і історичного. Тільки в такому збігу сама логіка розвитку предмета в думці може постати в знятому вигляді теорією і діалектичним методом дослідження одночасно.

Хотілося б звернути увагу дослідників на одне доволі звичне поняття, теоретичний аналіз якого (саме теоретичний, а не безпосередньо оцінний) міг би послужити, на наш погляд, шуканим початком побудови теорії пізнання чуттєвих явищ взагалі. Йдеться про поняття «байдуже» (безразличное). Останнє не визнано категорією естетики. Більш того, перше, що спливає в свідомості при його повсякденному вживанні, є уявлення його як оцінки, точніше - як відсутність якоїсь позитивної оцінки. Звідси - й інша думка: мало які оцінки можуть чи не можуть мати місце, не стане ж естетика займатися ними.

І при всьому цьому жодне з власне естетичних досліджень не обходиться без залучення цього поняття саме тоді, коли з'являється необхідність виділити щось значуще, цінніше, небайдуже для людини. Так чи інакше, воно незримо присутнє саме в тих моментах дослідження, в яких потрібно усвідомити специфіку людського чуттєвого процесу, сприйнятливості людини до того, що, власне, і називається значущим, цінніше різним або не-байдужим (не-без-различным).

Цілком очевидно, що «байдуже (безразличное)» і це «не-байдуже (не-безразличное)» є просто протилежностями. Але саме тому питання про залучення першого з цих понять в систему знань естетики обертається питанням: чи дійсно, остання має справу з цими небайдужими за своїм чуттєвим вираженням речами? Якщо так, то питання про залучення в естетику поняття байдужого вирішується само собою зрозумілим способом. Якщо немає, і таке залучення невиправдане, то який тоді сенс існування естетичної науки взагалі? Які цінності її мають цікавити, щоб їх не можна було назвати і небайдужими, тобто такими, щоб не протиставляти їх байдужому?

Мабуть, жодних непорозумінь тут не буде, якщо врахувати, що звернення до поняття байдужого має носити суто теоретичний, методологічний смисл. Насамперед, мається на увазі небайдуже як властивість предметного світу чи, з іншого боку, як оцінка, певний суб'єктивний стан людини. Йдеться саме про поняття, про деякий принцип підходу до розуміння різних оцінок або значимостей речей, іншими словами, про принцип виокремлення і якихось інших понять естетики, в яких фіксувався б найрізноманітніший смисл всього небайдужого для людини. З цієї точки зору наше поняття можна було б витлумачити як найзагальнішу специфічну рису теоретичного виокремлення і усвідомлення всього чуттєвого як такого, без акценту на конкретизації цього чуттєвого, на його визначеності.

Якщо доречно тут якась аналогія, то спочатку ми порівняли б поняття «байдуже» з гегелівським поняттям «чисте буття» (буття без будь-якої визначеності і вказування на таку визначеність). Різниця тільки в тому, що останнє є гранично широким філософським поняттям. «Байдуже», на наш погляд, є таким самим широким поняттям, але тільки стосовно естетичної науки.

Справді, вже етимологічно термін «байдуже (безразличное)» фіксує повну непомітність (не-розрізнення!) всього того, що за логікою звичайного пізнання осягається нами як... незвичне, неупереджене або, що об'єктивно можна було б назвати одним словом - чуттєве (пережите, значуще і т.д.). Ця відсутність визначеності чуттєвого в самому байдужому може спочатку вказувати лише на те, що все існуюче в значенні такого пережитого, значимого, небайдужого - просто є, являється, дається або може даватися людині в пізнанні і почуттях (порівняйте це з початковим змістом того-таки поняття «чисте буття», за яким фактично ховається «ніщо», а в єдності своїй ці поняття вказують на деяке «становлення».

Ось, мабуть, і все, що може спочатку виділити собою «байдуже» як свою протилежність. І разом з тим у вказуванні на це «є» або «являється» міститься щось більше, ніж абстракція простої наявності чуттєвого. У ньому виявляється й певна логіка, вихід розуміння того, що там, де чуттєве дійсно дається людині, тобто проявляється, там, як закон, як внутрішня необхідність, саме байдуже як заперечення себе завжди виділить багатство конкретних визначень чуттєвого. Інакше кажучи, вже цією абсолютною непомітністю всього чуттєвого, як вона фіксується в понятті «байдуже»,

все-таки покладається і така ж абсолютна помітність чуттєвого або повний смисл його небайдужості. І якщо цей сенс схоплюється спочатку занадто абстрактно, то це говорить про те, що і саме байдуже бралось абстрактно. Головне - у висновку, який звідси випливає, в тій початкової логіці, згідно з якою подальші кроки думки повинні підкорятися одному й тому самому закону або принципу; відтепер всі конкретні характеристики чуттєвого, а отже, і естетичного, розуміння їх природи і багатства, значущості повинні зв'язуватися з власне запереченням байдужого; поза таким запереченням неможливо виділити ні їх конкретний зміст, ні їх специфіку.

Саме в цьому положенні, незалежно від того, в якому значенні братиметься тут саме заперечення (чи в сенсі логічному, чи історичному, соціальному), ми вбачаємо найважливіший методологічний крок теоретичного підходу до з'ясування логіки розвитку чуттєвих процесів.

На наш погляд, байдуже є повною діалектичною протилежністю естетичному (чуттєвому взагалі). Але це не просто голе заперечення останнього. Як поняття, що містить в своєму прямому смисловому вираженні певні методологічні функції, воно може виступити своєрідним діалектичним початком логічної побудови системи естетичних знань. Те, що воно може послужити вихідним поняттям такої системи, покладено в його гранично широкому значенні, хоча ця його широта є саме теоретично-естетичного, а не власне філософського порядку.

І це природно. Оскільки поняттям «байдуже» фіксується не просто буття, або, кажучи словами Гегеля, «чисте буття», а цілком конкретна визначеність такого буття, то не випадковим є те, що філософія оперує цим поняттям як рядовим. Але справа в тому, що рух естетичних знань пов'язаний з виявленням саме чуттєвих характеристик буття. Можна сказати, що естетика взагалі не може не зачіпати і той остаточний смисл розвитку будь-яких знань, який передбачає завершеність їх не тільки за істиною чи відображенням як таким, а й за безпосередністю, тобто за самим значенням їх людського функціонування. Інакше кажучи, рух теоретично-естетичних знань починається з руху таких визначень, які є одночасно і змістом людського чуттєвого акту. А саме в цьому відношенні поняття «байдуже» в найменшій мірі фіксує чуттєву визначеність. Ця обставина і дає підставу порівнювати його з поняттям «чисте буття», як воно визначилося в системі філософських знань.

Але це не все. Існує безліч понять, які не вказують на якусь чуттєву визначеність, що, однак, не робить їх вихідними поняттями естетичних знань. Скажімо, в понятті «стіл» теж відсутня чуттєва визначеність, але ця відсутність не фіксується безпосередньо смисловим значенням поняття. Навпаки, «байдуже» прямо вказує на таке смислове значення. І саме тому, що сама фіксація відсутності чуттєвої визначеності представлена в ньому не довільно, а теж чуттєво, тобто як вираз його прямого понятійного смислу, ця єдина його теоретично-естетична визначеність робить його одним з тих найзагальніших понять естетики, яке може бути покладено як вихідне поняття всієї системи знань про естетичне.

* Нам уявляється, що так званий аксіологічний, або ціннісний смисл естетичного є тим самим чуттєвим його смислом, принаймні, якщо самі цінності розглядати доведеними до якогось привласнення чи ствердження їх людиною, тобто завершення в самому почутті людини. В противному разі так званий аксіологічний аспект естетичного обернеться тим самим онтологічним аспектом з усіма притаманними йому методологічними помилками.

** Стосовно аналізу естетичного йдеться не про якусь «логіку вираження» або «логіку вчування», якими вони традиційно протиставлялися логіці відображення (Шеллінгом, Шопенгауером, особливо - Кроче). Що розсудливим рухом думки неможна досягнути феномен чуттєвого, - ця істина відома ще з часів Канта. Але справа в тому, що вона породила, і нерідко донині породжує уявлення, буцімто теорія естетичного, взагалі естетика, повинна мати свою логіку, принципово відмінну від логіки взагалі. Вказана істина, проте, не припускає такого висновку, оскільки окрім розсудкової (дискурсивної), тобто традиційно аристотелівської, логіки існує і сучасна формальна логіка, і логіка діалектична, чи – логіка як матеріалістична діалектика. І якщо естетичне дійсно неможна досягнути засобами логіки розсудку, то це не означає, що таке досягнення неможливе засобами діалектичної логіки, за допомогою побудови цілісної системи знань, як її можна зрозуміти в значенні сходження цих знань до рівня повноти відображення сутності.

У свій час М.Г.Чернишевський зазначав, що прекрасно намалювати обличчя і намалювати прекрасне обличчя – речі, по суті різні [40,9]. Але стосовно деякого кінцевого смислу існування краси і впливу її на людину така розбіжність не має принципового значення, оскільки тут в однаковій мірі важливим буде і те як намальовано, і те, що намальовано. Ймовірно, аналогічне можна сказати і стосовно логіки естетики. Для неї однаково важливим є і те як рухаються знання, і те, до чого вони рухаються, що відображають. Прагнення створити особливу «логіку вираження», чи «художню логіку», які б виключали із себе звичну логіку пізнання, свідомо чи несвідомо веде до заперечення естетики як науки, до підміни її власне теоретичних завдань практичними завданнями мистецтва.

2.2. ЕСТЕТИЧНЕ І БАЙДУЖЕ. ПРО ТЕОРЕТИЧНИЙ І БЕЗПОСЕРЕДНЬО ЧУТТЄВИЙ ЗМІСТ ЦИХ ПОНЯТЬ

В нашій і зарубіжній літературі немає однозначного уявлення про діалектичну протилежність естетичного. Найчастіше її позначають словами «неестетичне», «антиестетичне», а то й просто - «потворне». Між тим необхідність виокремлення такої протилежності є природною і, ми б сказали, елементарною науковою вимогою. Ця вимога тим більш зростає, коли йдеться про категорії науки і їх діалектичний взаємозв'язок. Правда, деякі дослідники і саме естетичне не вважають категорією

естетики, вважаючи, що за ним ховається не що інше, як прекрасне. А оскільки протилежність останнього відома, то на цьому і закінчується все вирішення питання.

Ми не станемо полемізувати на цю тему. Безсумнівним є те, що естетика повинна мати у своєму розпорядженні поняття, яке об'єднувало б і смисл прекрасного, і смисл піднесеного, зрештою - смисл всієї системи естетичних понять. Уже М.Г. Чернишевський спробував виокремити його, позначивши словом «загальноцікаве», хоча логічно припустити, що шукане поняття і є «естетичне», або просто - «чуттєве». Інша справа, що, як гранично широке поняття, його не можна вивести чисто формальним шляхом, добуваючи обсяг його змісту з обсягу якогось ширшого поняття. Такого поняття в естетиці немає. Ті категорії, які функціонують в системі естетичних знань, самі підпорядковані поняттю естетичного або поняттю його протилежності. Досліднику ж порою мислиться цілком логічним виводити прекрасне або потворне з кола естетичних понять, саму ж цю естетичність він чомусь добуває з поняття прекрасного.

Цікавим є й інше. Відчуваючи обмеженість такого шляху і необхідність його подолання, багато дослідників утім зробили вельми своєрідне тлумачення суті справи: все що вивчається естетикою назвали естетичним (як похідне від слова «естетика»), а те, що є його протилежністю, - виключили з естетики, як неестетичне. (І справді, не може ж естетика займатися всім, тобто і неестетичним!) Інакше кажучи, питання про таку протилежність було взагалі скасовано чи, у всякому разі, винесено за межі естетики як науки за рахунок... назви самої науки. В результаті майже у всіх «супільників», наприклад, можна знайти думку, що естетичне включає в себе і прекрасне, і потворне, і піднесене, і низьке, коротше - все, що потрапляє в поле зору естетики. Помилки не було б, якби «супільники» обмовлялися, що беруть естетичне в значенні поняття, тобто певного теоретичного принципу, властивого специфіці естетики. Але виявляється, що естетичне береться тут в безпосередньо оціночному смислі, після чого плутанини вже не уникнути.

Справді, якщо естетичне включає в себе і прекрасне, і потворне одночасно, то відносно чого ми виділяємо його як таке? Ймовірно, тільки стосовно оцінки людини (це - єдине, що можна тут припустити), до того ж байдуже якої - позитивної чи негативної, якщо вже в естетичне включається і потворне, - головне, щоб така оцінка не була «нейтральною», тобто поставала деяким незвичним актом емоційного збудження взагалі.

Ось це емоційне збудження фактично і мислиться тут протилежністю естетичного, хоча в дійсності не тільки не виділяє реальну специфіку останнього, а взагалі знімає її як таку.

Неважко зрозуміти причини такої плутанини. Вона пов'язана зі змішанням двох принципово різних значень слова «естетичне»: 1) як щось таке, що належить науці естетиці, тобто функціонує як логічний елемент її системи знань, зрештою - як об'єкт суто наукового інтересу, і 2) як безпосередньо чуттєвий феномен, яким він виявляє

себе в оцінці, в саморусі художньої свідомості і служить для задоволення особливої потреби людини, відмінної від власне наукової.*

Коли говорять, що потворне є естетичне, то це буде правильно, якщо до останнього додати слово «поняття», тобто правильно тільки в тому сенсі, в якому потворне теж може і повинно бути елементом теоретичної системи знання науки естетики, входить в категоріальну сітку таких знань.

Однак було б неправильним вважати потворне естетичним в безпосередньо чуттєвому значенні слова «естетичне». Потворне взагалі не може бути предметом потреби людини, тим більше такої, на основі реалізації або не реалізації якої народжувався б феномен відчуття, тобто процес ствердження людиною як самої себе, так і оточуючої її дійсності. Навіть там, де потворне і залучається, скажімо, художником для вирішення певних завдань і в цьому сенсі функціонує як предмет потреби, воно важливе не саме по собі, а як засіб розрізнення чогось справді не-без-образного, прекрасного, піднесеного тощо. Інакше кажучи, хоча потворне носить оціночний характер і передбачає з боку людини здатність його розрізнення або ж небайдужість самого ставлення до нього, ця небайдужість не повинна видаватися за реальне значення потворного. Останнє не може бути естетичним (чуттєвим) за самою метою або самому сенсу людського ствердження. Дуже важливо зрозуміти дію такого ствердження як в суб'єктивному, так і об'єктивному вираженні і не зводити його до емоційного самозбудження, якої б сили воно не було. Зрештою немає мети, в якій людина свідомо поклала б самозаперечення себе, але є мета, в якій вона покладає самоствердження себе. Іншими словами, немає людської потреби в потворному, низькому тощо, але є потреба в естетичному (прекрасному, піднесеному).

Але в тому-то й справа, що слід, напевно, взагалі не розуміти ні цієї потреби, ні цієї мети або зводити їх до абстрактного запиту в здійсненні оцінок (знову таки - байдуже яких), щоб все це обернулося прагненням включити потворне в естетичне. Можливо, тому з часу появи так званої «теорії естетичних властивостей», яка поставила на один щабель і прекрасне, і потворне, і низьке, і піднесене, позначивши все це єдиним терміном «естетичне», в нашій літературі практично рідко піднімалися питання про справжню потребу в естетичному (не можна ж серйозно вести мову про потребу в потворному, якщо вже так тлумачиться саме «естетичне»). Такі питання, як правило, переносилися в площину аналізу потреб в мистецтві, точніше, в творах мистецтва, де дійсно можуть бути представлені в одному цілому і елементи прекрасного, і елементи потворного і т.п. Але, в такому випадку, чого варті тоді роздуми про природне або суспільне буття естетичного, якщо все воно покладено в бутті цих творів мистецтва?

Як відомо, одна з принципів філософських вимог в підході до розгляду людської діяльності взагалі полягає у з'ясуванні її як цілеспрямованої. Людина ніколи «просто так» не оцінює предметний світ, а реалізує в ньому свої цілі, які, висловлюючись словами К. Маркса, як закон визначають спосіб і характер дій людини і яким вона підпорядковує свою волю [1, т. 23, 189].

Було б великою помилкою допускати, що ця філософська вимога не поширюється на розуміння естетичної діяльності, навіть якщо визнавати правильним відому тезу про «незацікавленість» такої діяльності. Практика підтверджує, що сама ця «незацікавленість» (яка, до речі, і дає формальний привід допускати існування якоїсь «естетично нейтральної» оцінки, з приводу якої виводиться естетичність потворного) зовсім не означає відсутність будь-якого інтересу. Швидше, вона є зворотною стороною вираження найвищої людської зацікавленості. І саме тому, що така зацікавленість дійсно існує, більш того - здатна реалізуватися цілком і без останку, - саме ця повнота її реалізації уможлиблює її перетворення і в дещо незацікавлене: в таке ціннісне вираження життя, завершеність якого покладена по той бік всілякого часткового інтересу і навіть всього інтересу як такого (Не-за-інтересом дана - значить дана зараз, безпосередньо, як самореалізація того, що покладено в інтересі). Має бути ще усвідомлено, якою є така самореалізація і чи може її форма зводитися до форми вираження оцінки або оціночного судження як такого.

Не можна не відзначити, що майже вся естетика минулого, принаймні в кращих її прагненнях, пов'язувала з естетичним доволі широке коло цінностей. Але за будь-яких обставин це були цінності, які бралися за якоюсь найвищою людською мірою, за найглибшим людським інтересом. Кант звів цей інтерес до апіорної здатності людини висловлювати судження смаку, Гегель - до самоцілі розвитку людського духу і виявлення його в свідомості індивіда, Чернишевський - до вираження життя, яке є «найкращим за нашими поняттями». І хоча позитивний зміст такого інтересу здебільшого розкривався на метафізичній або ідеалістичній основі і зводився до суто духовної потреби людини в таких же духовних феноменах,** не можна не віддати належне дослідникам минулого в їх прагненні проводити певну межу між емпіричним, безпосередньо-чуттєвим змістом естетичного і теоретичним його змістом, тобто між можливістю представлення його в тій чи іншій конкретній оцінці або в смаку людини і дійсністю його існування з точки зору функціонування цих оцінок і смаків взагалі, за самим їх поняттям.

Кант, наприклад, так і ставив питання: як взагалі можливе судження смаку? Відповідь зводилася до того, що таке судження можливе завдяки існуванню у людини апіорної здатності до вираження почуття задоволення і незадоволення. Відкинемо апіоризм Канта і звернемо увагу на інше. Зазначимо, його цікавило не те чи інше конкретне задоволення або незадоволення, а сама можливість їх представлення в понятті, інакше кажучи, представлення їх загального і необхідного вираження.

Що це дає Канту? А дає багато. Він шукає деякі вихідні поняття можливого існування судження смаку, шукає для того, щоб, піднявши їх до рівня певного узагальнення, зробити висновок про існування особливого вираження судження смаку - здатності до естетичного судження. Так Кант і чинить. Логічно поставивши межі поняттям «задоволення» і «незадоволення», тобто взявши їх за найвищою шкалою можливої зацікавленості або незацікавленості, він приходить до висновку про необхідність існування у людини вже згаданої здатності до естетичного судження. Причому

важливим є саме те, що приходить чисто логічним шляхом, минаючи, можливо, саму логіку строгого і послідовного аналізу понять, що спочатку були вичленовані, призвівши емпіричне уявлення судження смаку і оцінки до їх простого узагальнення в свідомості.

Звичайно, не слід перебільшувати важливість кантівського кроку. Не розуміючи практичних і соціальних передумов виникнення і розвитку здатності до естетичного судження, Кант змушений був тлумачити її вродженою і апіорною. Це означало, що поза його увагою відразу залишалися всі реальні (не просто духовні, художні) передумови її становлення, до того ж такі, які як діалектично активна сторона припускали і певне збайдужіння людини до потворного, до свого реального соціально-відчуженого стану. Кант взагалі не міг розуміти, що завдяки такому збайдужінню до потворного народжується і сама небайдужість людини до прекрасного, що, таким чином, в тій мірі, в якій цей процес залишається соціальним, позаяк породжується конкретною практикою життя, в такій самій мірі і сама здатність до естетичного сприйняття залишається соціальною і практичною за своєю природою. Однак ввести цей діалектичний, по-соціальному суперечливий момент в саму теорію, тобто зробити її і моментом логіки - все це було не під силу Канту в тій мірі, в якій взагалі було неможливо в той час дати науковий аналіз соціальних суперечностей, здійснити їх діалектико-матеріалістичне тлумачення.

За цих же обставин і Гегель не зумів побачити в байдужому якийсь предметно-практичний зміст і його протилежність змісту естетичного. Гегель взагалі не зачіпає естетичне і байдуже поза контекстом руху мистецтва, де вони вже представлені як такі, що розв'язуються за цією протилежністю і згідно вимог ідеалу. Навіть там, де Гегель робить аналіз відчуження і, здавалося, зачіпає момент збайдужіння людини, цей аналіз не виходить за рамки суто теоретичного уявлення такого відчуження, яке фактично зводиться тут до поняття розпредметнення.

В результаті для Гегеля залишилася незрозумілою інша потреба в естетичному, окрім потреби в чисто духовних феноменах взагалі і в феноменах мистецтва зокрема. Але ще більшу увагу заслуговує той факт, що навіть така потреба виявлялася, за Гегелем, народженою не самими людьми (і вже, тим більше, не внаслідок існування якогось негативного соціального моменту в життєдіяльності цих людей, через заперечення якого історично вироблялося і щось позитивне в їх інтересі), а волею «абсолютного духу» з його наперед покладеним, своєрідно закодованим прагненням до «саморозвитку» та «самовдосконалення».

Ця позалюдська покладеність «духу» передвизначила, за Гегелем, спрямованість розвитку і всіх інших потреб людини, які виводилися вже не стільки з життєвої основи буття людей, скільки нав'язувалися їм з боку власним розвитком такого «духу». Інакше кажучи, хоча такі потреби виявлялися і не апіорними за формою, як це виходило за Кантом, то апіорними за змістом, за власне людською необхідністю їх виникнення та існування. А звідси і висновок: якщо в уявленні К. Маркса саме соціальні протиріччя,

доведені до крайньої, «нестерпної сили» [1, т. 3, 33] (отже, і сили негативного ставлення людини до того, що ще може існувати, але вже історично має бути скасовано), і спонукали її до справді революційної практичної дії, то в уявленні Гегеля зовсім не ці протиріччя, а лише спокійний і умиротворений розвиток «духу» через опредметнення і розпредметнення визначав весь смисл революцій в розумі і самопочутті людей.

Втім, не тільки для Гегеля, а й для всього ідеалізму і старого матеріалізму залишився абсолютно незрозумілим реальний смисл байдужого, який загалом відрізняється від чисто духовного його вираження. І справа не тільки в тому, що ця філософія була не в змозі виокремити поняття «байдуже» - «небайдуже» як мертві протилежності (саме так інколи розуміють смисл подібного виокремлення понять).

Справа в тому, що вона ще не могла наповнити ці поняття по-живому практичним, конкретно-історичним змістом. Для неї вся дійсна практика поставала якщо не в формі теоретичної, як це було у Гегеля, то в формі «брудно-торгашній», як це було у Фойєрбаха. Це означало, що навіть там, де вона і уловлювала, скажімо, у виробничій діяльності людей, якийсь негативний момент (збайдужіння людей), вона змушена була тлумачити його в якому завгодно сенсі, але тільки не в революційному, «практично-критичному». Саме тому у Гегеля, наприклад, єдино земний, людський (але зовсім не «практично-критичний») мотив, з яким він пов'язує необхідність виникнення і існування мистецтва взагалі, виявляється втиснутим в рамки звичайного психофізіологічного феномена - подиву. «Якщо говорити про перший виступ символічного мистецтва, - пише Гегель, - то можна згадати висловлену думку, що художнє споглядання, так само як і релігійне, чи, вірніше, одночасно і те й інше, і навіть наукове дослідження почалося з подиву» [14, т. 1, 25]. Інакше кажучи, акт подиву затулив для Гегеля всю дійсну основу відокремлення духовного від матеріального, форм свідомості - від форм буття. Що тут з самого початку було обійдене стороною - це саме реальна, по-соціальному суперечлива передумова виникнення форм суспільної свідомості взагалі і мистецтва зокрема. ***

Як зауважив К. Маркс, Гегель «бачить тільки позитивний бік праці, а не негативний» [1, т. 42, 159], тобто не бачить революціонізуючу її сутність. Адже праця не тільки створює людину, а й перетворює її в раба, у відчужену істоту. З іншого боку, саме завдяки цій негативності праці формувалася як протилежність і її позитивність: усупільненість, усвідомленість, нарешті, її історична здатність виступити реальною силою скасування капіталу.

В рівній мірі і в факті існування мистецтва Гегель вловлює лише позитивний момент. Пояснюється це тим, що там, де йому доводилося стикатися з необхідністю виводити те чи інше духовне явище з самого «духу» (а ідеалізм вимагав від нього не торкатися справді земних основ такого явища), Гегель все-таки змушений був звертатися до цих основ, але робив це так, що фактично залишався в полоні повсякденної емпірії. І справді, перше, що вловлює саме емпіричний погляд на існування мистецтва, є

насамперед деяка позитивність такого існування: за допомогою мистецтва людина олюднює себе, ідеально стверджує; мистецтво несе в собі великий гуманістичний смисл тощо. При цьому такий погляд упускає з уваги інше: саме це олюднення, ідеальне ствердження людини в сфері духовній є лише зворотним боком відсутності такого ствердження у всіх інших сферах реальної життєдіяльності людей.

Інакше кажучи, те, що в силу соціально-історичної необхідності мистецтво стає осередком творчого ставлення людини до буття (принаймні для класового періоду часу), що це ставлення набуває особливої духовної, художньої форми, є результатом не тільки творчої фантазії самого художника, а й певним наслідком «втрати» людьми безпосередності і цілісності їх зацікавленості в будь-яких можливих сферах реальної життєдіяльності. Образно висловлюючись, мистецтво - це і своєрідна компенсація такої «втрати», тобто воно живе і за рахунок постійного заперечення тієї історичної розірваності емоційного стану людини, яка ще й понині може мати місце у вигляді прояву однобічного ствердження, буденного інтересу, потворної насолоди. Мистецтво, акумулюючи в собі величезну міру людської (історичної) небайдужості по суті до будь-якого з моментів прояву життя людей, вже цим стає у своєрідну опозицію тому буденному інтересу і тим недосконалим формам життя, які також склалися історично і можуть мати місце незалежно від функціонування мистецтва.

Але ця опозиція - не вічна. Попри те, що в мистецтві конфлікт між прекрасним і потворним, цілісним і розщепленим, естетичним і байдужим тощо доводиться до крайньої їх непримиренності, протистояння, зрештою до розв'язання на користь ідеалу (що, безумовно, є не просто позитивним, а вкрай життєво необхідним, революціонізуючим боком існування мистецтва), не слід забувати про те, що саме це розв'язання здійснюється в ідеальній, духовній формі і як таке не може бути ототожене з реальним, фактичним розв'язанням зазначених протилежностей. Позаяк реальне розв'язання - це вже справа не тільки мистецтва, а й реальної практики життя. Тому для діалектичного мислення не може виглядати незвичною й інша думка: з повним усуненням тих негативних соціальних моментів, в опозиції до яких знаходиться мистецтво, саме воно повинно виходити за рамки чисто духовного його вираження, ставати своєрідною «продуктивною», творчою силою людини - формою реального естетичного вдосконалення. Але цей вихід не означає «саморуйнування мистецтва», як це вийшло у Гегеля. Він означатиме те саме розв'язання конфлікту між естетичним і байдужим, прекрасним і потворним тощо, але вже не тільки в формі ідеальній, як це можливо в сфері власне свідомості і «духу», а й у формі всього багатства реально вираженої діяльності або самодіяльності людей.

Втім, цей бік справи нас цікавив лише остільки, оскільки важливо підкреслити доволі просту думку: байдуже не слід брати лише в негативно-оціночному смислі, хоча, безумовно, воно несе в собі і такий смисл; набагато важливіше зрозуміти його і в значенні певного теоретичного інструменту, що передбачає чітке розмежування його методологічної і безпосередньо-оціночної функції.

Як і у випадку з двозначністю терміна «естетичне», не можна змішувати два абсолютно різних значення терміна «байдуже»: 1) як щось належне науці естетиці («естетичне поняття»), тобто як суто теоретичний елемент логічної системи знань, і 2) як безпосередньо чуттєве вираження певної негативної оцінки.

Відразу обмовимося, що розуміння необхідності введення в естетику поняття байдужого в жодному разі не повинно переноситися на розуміння необхідності вираження тієї чи іншої оцінки, якою вона бачиться з точки зору цілей естетичного виховання. Байдуже важливе для естетики лише як певна специфічна риса теоретично-естетичного аналізу чуттєвих явищ. І для нас введення цього поняття в естетику є само собою зрозумілим хоча б тому, що «виганяти» з неї так звані «негативні категорії» (потворне, низьке тощо) або не брати їх вузловими моментами, принципами, законами руху наукових знань - значить «виганяти» з неї саму суть діалектики і логіки, підміняючи їх набором простих побажань про необхідне вираження тих чи інших оцінок. ****

Ймовірно, для діалектичного матеріалізму виглядала б вкрай дивною, скажімо, спроба виключити з розгляду поняття «випадковість» лише тому, що в уявленні буденної свідомості воно може асоціюватися з чимось несуттєвим, незаконномірним, що протистоїть необхідності. Напевно, є неприпустимим і в естетиці замовчувати про потворне чи байдуже тільки тому, що за ними приховується щось негативне і глибоко протилежне всьому тому, що за самим сенсом існування естетичної науки і нашого життя в цілому повинно бути завжди позитивним і залишати нас небайдужими до нього .

Навряд чи можна науково розібратися в суті (і саме в суті) краси, обминувши таке саме з'ясування суті потворного; навряд чи можна виробити багатство емоційної сприйнятливості до естетичного без вироблення відповідного уявлення про байдуже. Взагалі шлях формування чуттєвої культури людини (якщо вже переводити розмову в площину усвідомлення практики естетичного виховання) за своєю природою є суперечливим і діалектичним. І з точки зору цієї діалектичності заводити розмову про потворне абсолютно не означає, як це здається емпірику, створювати людині схильність до того чи іншого потворного вчинку або дії, навмисно звертати увагу на якісь негативні сторони нашого життя (мовляв, «наприклад», позаяк емпірик не може без них), свідомо перебільшувати значення якихось нетипових випадків і обставин в нашому житті.

Слід пам'ятати, що наукова система знань виходить з єдиного гносеологічного ідеалу: взяти предмет, що досягається таким, яким він є, без можливого спотворення його в думці і оцінці, хоча і з урахуванням їх. Не є винятком у цьому відношенні і естетика, яку цікавить не тільки одиничний випадок прояву краси або потворного, а й вся сутність, закон, принцип такого прояву (будь він у вигляді речі чи вчинку людини, з боку суб'єктивного чи об'єктивного). Що ж стосується безпосередньо виховного моменту, то саме тому що естетика прагне до розкриття законів краси, такою дією вона апелює не

лише до необхідності вироблення певної суми знань, а й належної чуттєвої орієнтації людини.

Тому було б неправильним робити висновок про те, що у власне понятійному сенсі байдуже або потворне не несуть в собі ніякого специфічно емоційного змісту і є простим узагальненням тих чи інших оціночних ставлень людини. Поняття естетики, як і будь-якої іншої науки, не можуть бути індиферентними стосовно того предмету, який відображають. З іншого боку, цілком правильною виглядає і та думка, що, скажімо, поняття краси не містить в собі ні грана самої краси. Але правильної тільки в тому смислі, в якому будь-яке поняття як таке, як певне відображення не містить в собі ніякого відображуваного, його речовинності, матеріальності тощо.*****

З цього випливає, що наукове поняття - це не просто слово, мовний термін. По суті, воно є ціла система знань, до того ж представлена як зняте вираження всієї історичної практики осягнення того чи іншого предмета науки. З цієї точки зору формування поняття досягається не просто шляхом прямого перенесення змісту предмета в свідомість людини (скажімо, змісту тієї чи іншої «естетичної властивості» - в саму суб'єктивність), а шляхом вироблення таких знань, які в своїй системі могли б відобразити всю логіку історичного розвитку, осягнення і освоєння предмета.

В цьому плані взяте як поняття байдуже фіксує найвищу міру узагальнення всього, що безпосередньо протистоїть естетичному і цим виділяє дещо інший смисл останнього, ніж це може бути виділено тією чи іншою емпіричною оцінкою. Саме цей бік справи не завжди потрапляє в поле зору дослідників, чим, мабуть, і пояснюється здивування з приводу того, наскільки виправдано включати дане поняття в систему знань науки естетики.

Правда, таке здивування буде обґрунтованим, якщо рухатися на рівні аналізу тих самих емпіричних оцінок і міркувати від зворотного. Дійсно, не всяке не-байдуже ставлення людини можна назвати естетичним. Наприклад, ми небайдужі до попільнички на столі, але навряд чи це відношення естетичне.

Однак це буде правильно лише з точки зору оцінок. З точки зору справжнього узагальнення або суті самої понятійності (навіть не суми оцінок) «байдуже» припускає дещо іншу спрямованість роздумів.

Ми не станемо зараз з'ясовувати, з реалізацією яких небайдужих людині потреб народжується той особливий її стан, який міг би по праву бути названий естетичним. Мабуть, будь-яка потреба, принаймні суб'єктивно, небайдужа людині. У цьому значенні байдужих потреб взагалі немає. Ймовірно, і чисто байдужого ставлення людини не буває: так чи інакше воно пов'язане з рухом якогось інтересу. Навіть якщо перед нами вираження так званої «нейтральної оцінки» (як вона інколи супроводжується словами: «мені це абсолютно байдуже») - все одно за нею прихована якась небайдужість. Зрештою, свідома байдужість - це своєрідний нонсенс, але, якщо можна так висловитися, нонсенс соціального порядку. Якщо байдужість

дійсно свідомо, то вона вже є небайдужою, у всякому разі відносно самої свідомості, а потім, природно, і стосовно чуттів людини, оскільки безчуттєвої свідомості не буває. Якщо вона є повним не розрізненням людиною себе і предметного світу (без-різного), то цим, навпаки, вже виключається прояв свідомості як чогось взятого в формі мети, мотиву, інтересу людини в суспільному значенні цих слів.

Тому можна було б сказати, що там, де байдужість постає в усвідомленій формі вираження, тобто проявляється з боку людини, а не тварини, вона є просто апатією (равнодушием). Там, де така форма вираження відсутня, байдужість є чисто психічним, асоціальним станом людини. А.І. Герцен так описує цей стан: «Під час непритомності настає повне психічне небуття; повна відсутність свідомості. Потім з'являється неясне, невизначене відчуття - відчуття буття взагалі, без виділення власної індивідуальності, без найменшого сліду розмежування Я від не-Я; людина становить тоді "органічну частину природи", що усвідомлює своє буття, але не усвідомлює своє існування як органічної одиниці; іншими словами, свідомість її байдужа (безразлична). Це відчуття може бути приємним, якщо непритомність не була викликана жорстоким болем, і вкрай неприємним - в іншому випадку. Ось і все, що можна розрізнити: людина відчуває, що вона живе і насолоджується або живе і страждає, не знаючи, чому вона насолоджується або страждає, не знаючи, хто і що відчуває це почуття»[15, 170] (Виділено курсивом нами. - А.К.).

У ще більшій мірі це стосується психічно нормального стану людини. Практично виходить так, що актом негативного відношення до чогось зовнішнього, реального людина вже маніфестує позитивне, не-байдуже відношення до чогось внутрішнього, ідеального, духовного. І навпаки. Тому суб'єктивно можна було б констатувати своєрідний закон, який вказує на те, що за будь-якої спрямованості діяльності людини в її стані завжди утримується якась позитивність її інтересу (до себе чи до довколишнього), яка не допускає прояву в ньому байдужості як такої; що, таким чином, остання взагалі неможлива, принаймні доти, поки людина живе, мислить, свідомо діє.

Але цей закон не мав би винятків, а людина взагалі не відала б про байдужість відносно себе чи інших людей, якщо б ці відношення завжди залишалися дійсно усвідомленими, суспільними, необхідними. Напевно, в тому й полягає вже згаданий нонсенс, що стан байдужості людини є можливим не тільки при повному психічному небутті, як це було описано у випадку з непритомністю, а й при цілком нормальній психічній діяльності. Більш того, цей стан може бути представлено навіть у формі тієї самої радості або захоплення, за якими ми так звикли визначати естетичність відношення людини.

Звичайно, вираз «байдужість в формі радості» звучить трохи дивно, якщо не враховувати того, що і сама радість може бути нелюдською, що, проявляючись як результат задоволення грубої і односторонньої потреби людини, вона як в дзеркалі може відображати всю об'єктивну несприйнятливості цієї людини до багатства справді

суспільних потреб, а отже, і повну байдужість її як до предметів цих потреб, так і до свого суспільного стану в цілому.

Байдуже є абсолютною формою вираження апатії (равнодушия) - момент своєрідного «суспільного небуття», хоча при цьому і може мати місце буття психофізичне. Інакше кажучи, байдуже свідчить і про апатію (равнодушие) людини до чогось зовнішнього, навколишнього, і одночасно про апатію (равнодушие) її до самої «душі», до мети життя, до сенсу людського буття.

Чому протистоїть такий момент і що він може виділити в наших поняттях про людські цінності взагалі?

Кажуть, скептик «байдужий до всього на світі». А чи байдужий? І чи до всього? Швидше, за негативним відношенням до чогось, оточуючого, зовнішнього, об'єктивного тут ховається далеко не негативне, не байдуже ставлення людини до чогось свого, суб'єктивного («ідеального»). Як правило, це вже відживаючі «ідеали», і єдине, що робить їх ширмою для прикриття порожнечі скепсису і байдужості (а не байдужості) людини, є якась претензія їх на заперечення життя, без усвідомлення того, узгоджується чи не узгоджується таке заперечення з історичною необхідністю, «історично необхідною вимогою» (К. Маркс).

Ми говоримо «як правило», бо, скажімо, справді трагічній особистості, стан якої може характеризуватися моментом вираженої байдужості, немає потреби бути скептиком. Ідеали такої особистості не суперечать цій «історично необхідній вимозі». Навпаки, в її діях вони знаходять своє найбільш безпосереднє, пережите, відчуте вираження. Те, що спонукає цю особистість у виняткових колізіях бути байдужою до таких ідеалів (а про це найкраще свідчить сам факт пожертви її життя разом з ідеалом, хоча і в ім'я ідеалу), а потім байдужою і до довколишнього взагалі (що в підсумку і дає нам цю абсолютність вираженої апатії або байдужість як таку), є суто практичною справою: неможливість здійснення таких ідеалів силами особистості або групи особистостей в даний час, в умовах буття, що склалися. Але саме з цієї причини особистість не може просто позбавитися ідеалу, прийняти «інші» уявлення про необхідне життя без того, щоб вони не поривали зі згаданою історичною вимогою, а тим самим знову не повертали особистість до тієї самої неможливості, а вірніше - вже безглуздості їх здійснення.

Так оголюється найжорстокіше протиріччя безпосередності стану людини, яке, мабуть, одиничним випадком вказує на повний і закінчений сенс того, що взагалі ховається за поняттями байдужого і естетичного, стосовно чого людина може бути найбільш зацікавленою і незацікавленою. Причому оскільки це протиріччя є протиріччям саме безпосередності стану людини, а не однієї оцінки, то на завершеність такого смислу вказує все життя і вся спрямованість буття людини, які, в свою чергу, є чимось більшим, ніж вираженням чистої суб'єктивності.

Справді, згадаймо гамлетівське:

Бути чи не бути – ось питання.
Що благородніше? Коритись долі
І біль від гострих стріл її терпіти
А чи, зіткнувшись в герці з морем лиха
Покласти край йому? Заснути, вмерти –

(Переклад Б. Тена)

Прозаїчно висловлюючись, «бути» в даному випадку - значить прийняти той стан, який за самим ідеалом чи з об'єктивної необхідності вже гідний запереченню або апатії. Але тоді запереченню тут підлягає сам ідеал або сама свідомість необхідного, що означало б для особистості повне руйнування її духовного світу і всіх людських прагнень. Якщо ж, навпаки, прийняти ідеал як належне і внутрішньо необхідне, то дійсність такого ідеалу, як, втім, і будь-якого справжнього прагнення, буде перевірятися тільки тим, наскільки він є здійснимим.

У даній трагічної колізії - а вона, за словами К. Маркса, саме й є протиріччям між історично необхідною вимогою і практичною неможливістю її здійснення - ідеал залишається нереалізованим, а тому практично і недійсним. Але тоді залишається тільки один вихід - «не бути», і цим актом байдужості (смерті) ствердити все те справді велике і небайдуже, яке залишається по той бік смерті і в ім'я якого людина віддає себе цілком і без залишку. виявляється, ось якою може бути ціна цього не-байдужого - естетичного! Ступінь зацікавленості в ньому настільки велика, що навіть смерть стає останнім засобом утвердження його. Але чи сама по собі смерть є таким засобом, щоб, відповівши на питання позитивно, можна було прийняти екзистенціалістський висновок: «справжнє буття є смерть»?

Сама по собі смерть - це вже проста розв'язка протиріч буття, їх своєрідно спочиваюча зруйнованість. Дійсне ствердження життя є точкою зору того хто живе, а не небіжчика. Так само і виражена байдужість до життя - це позиція самого життя, а не смерті, яка в реалізованій формі (а не в її оцінці з боку) вже нічого не означає: ні мету, ні засіб, ні жах, ні задоволення. Так, правильно писав В.А. Жуковський:

Сказано те мудрецем й визнано мудрецьями,
Що смерть творитиме для нас жахливий світ!
Поки на світі ми, вона іще не з нами;
Коли ж прийшла вона, то нас уже нема!

Але якщо стан байдужості є ще позицією самого життя, то ця ж позиція, якщо вона народжується в таких муках, не може не виділити в нашому понятті й інший, прямо протилежний, стан, який характеризував би всю силу людського інтересу до світу. Справді, з одного боку, це така позиція, в якій життя людини вже затухає, вмирає за своєю метою, за людським смислом її подальшого здійснення. Самим рухом до безвиході вона вичерпує цей смисл, а тим самим і виявляє всю свою безцільність,

байдужість. В даному випадку фізична смерть - лише прозаїчний фінал такої байдужості, а не її справжня сутність.

Але, з іншого боку, це є рухом життя не тільки до безвиході і байдужості. Саме це згасання в житті людського сенсу її подальшого здійснення оголює вищу ступінь значущості і життєвості цього сенсу для людини. Адже те, заради чого вона віддає життя сповна і чому зобов'язана ця її байдужість до себе і до довкілля, є, знову-таки, не смерть як така і навіть не ідеал як просте бажання належного, а усвідомлена, пережита і вистраждана необхідність в такому здійсненні всіх станів життя, яке, принаймні тут-таки, в одному з них, в самому цьому стражданні і переживанні вже рухається своєю завершеною цільністю. Але це такий стан, який акумулює в собі весь людський потенціал життя, все його належне, значуще і необхідне. Не в міркуванні, не просто в уявленні та оцінці з боку, а власним рухом і безпосередністю вираження він демонструє таку міру небайдужості моменту життя, якої її вистачило б для вимірювання цінності всього життя людини і людства.

У цій наочній виразності того, яким має бути будь-яке відношення людини за своєю небайдужістю, такий стан фактично оголює весь смисл закону сприйнятливості людини до будь-якого з проявів свого життя.

За байдужим приховано страшний стан людини. Ймовірно, в прояві такого стану міститься вираження власне соціальної смерті. Жити і бути байдужим до життя не можна без того, щоб не померти живцем (не обов'язково фізично), не перетворитися на живий труп, що позбавлений справді людських спонукань і прагнень.

Саме тому байдуже (безразличное) - це не просто погане, огидне, потворне. Воно є своєрідним завершенням їх по негативності, по об'єктивній неприйнятності людиною. Якщо, наприклад, потворне (безобразное) вказує буквально на відсутність «образу», тобто мети, людського смислу діяльності з предметом (без-образне!), якщо об'єктивно воно не позбавлене ще вираження іншої необхідності діяльності людини, то байдуже вказує вже на безобразність і самого «образу», на безглуздість і будь-яких цілей людини. Тим самим байдуже є в повному розумінні слова бездушне як таке. Але не в тому розумінні, що оцінено його не можна відчути, сприйняти і т.д., а в тому, що воно виключає людську форму сприйнятливості людини, а отже, людську форму виявлення всього чуттєвого як такого.

З одного боку, вся ступінь негативності байдужого є ступенем всієї позитивності її протилежності - естетичного. Мабуть, те й інше складають дві сторони одного й того самого процесу, і це слід зрозуміти в суто теоретичному, діалектичному значенні слів. Байдуже «переходить» в естетичне, але не в тому розумінні, що згадана вже соціальна смерть людини здатна породити справді людське вираження життя. Навпаки, даний «перехід» позначає тільки те, що байдуже є деякою випадковістю (винятком, трагізмом) в необхідності суспільного ствердження життя і що як таке воно повинно бути «зняте», перейти в свою протилежність, тобто усунуте за власними законами цієї ж необхідності.

З іншого боку, певна соціальна неможливість такого усунення - це своєрідне виключення з вказаної необхідності - обумовлює і зворотний «перехід»: естетичного - в байдуже. Але «перехід» тільки в тому розумінні, в якому все чуттєве як таке вже в силу самого смислу ствердження людського буття має (не може не) виділитися своєю абсолютною несумісністю з усім, що об'єктивно не сприймається і неприйнятне для людини. Ми говоримо «має виділитися», бо, по-перше, йдеться, по суті, про один й той самий «перехід»; по-друге - і це головне, - сам механізм такого «переходу» покладено не в довільній думці чи оцінці людини, а у тій-таки необхідності здійснення життя, яким воно постає в самій тенденції розвитку суспільного буття в цілому.

Однак тут порушено випадок крайнього вираження зацікавленості і незацікавленості людини. Ймовірно, такий випадок є характерним виключно для трагічної ситуації, хоча для нас він важливий не як випадок. Яким би нетиповим і негідним для наслідування він не здавався - але, мабуть, було б дивним вбачати в трагізмі щось дане за ідеалом, - сам факт породження його людською історією може послужити своєрідним уроком для усвідомлення того, що являють собою полярні і по-абсолютному несумісні цінності людини, до того ж такі цінності, які вже доведені до певної категоричної дилеми їх прийняття чи неприйняття людиною, до завершення в її почуттях. З одного боку - максимальне напруження всіх життєвих сил і всієї спрямованості людини, з іншого - занепад цих сил аж до саморуйнування особистості - ось своєрідна «вилка» безпосередньо-чуттєвого вираження цих цінностей, поза якою вже неможливий ні менш, ні більш виражений інтерес людини.

Ймовірно, в межах такої «вилки» і покладена вся міра сприйнятливості (або несприйнятливості) людини, за якою може визначатися вся чуттєва активність людини, ступінь безпосередності її ставлення до всіх чуттєвих явищ. Але це зовсім не та міра, яку можна було б назвати тут ідеалом, тобто ще тільки уявленням, теоретичною нормою належного, без власне переживання і ствердження цього належного в наявних формах людської безпосередності. Тут оголюється саме та міра, в якій переживання, ствердження, чуттєвість і покладено в значенні норми відношення людини як до себе, так і до оточення.

Однак все це може бути зрозумілим лише з достатнім усвідомленням того, що чуттєвий акт людини є насамперед складним соціальним актом, що його прояв пов'язаний не тільки з наявністю певної здатності людини до вираження судження смаку чи оцінки, а й з наявністю суспільної свободи діяльності. Адже, по суті, явище чуттєвого примітне не тільки тим, що воно є предметом діяльності - відчуття, сприйняття, споглядання тощо; у ще більшій мірі воно є предметом усвідомлено необхідної діяльності, або самодіяльності людини. Тому весь безпосередній бік цієї останньої повинен увійти в повне визначення чуттєвого феномена.

* На подібне змішування понять вказував у свій час О.Г.Дробницький. За його словами, це змішування «приводить деяких авторів до того, що вони у своєму теоретичному

міркуванні, користуючись буцімто науковими категоріями етики, насправді вживають їх у моральному, нормативно-оцінному значенні»[17,31].

** Можна сказати, що вся домарксистська естетика, за виключенням, мабуть, естетики М.Г.Чернишевського, не знала реальної потреби в естетичному, тобто відмінної від потреби людини у мистецтві, у духовних феноменах. Саме це і приводило до ототожнення естетичного з прекрасним, байдужого – з потворним, що в даному випадку доволі логічно. Адже естетичне і байдуже, будучи взяті в системі руху мистецтва, тобто в контексті певних цілей митця, не можуть існувати у тому вигляді, в якому вони є можливими до включення в таку систему, коли залишаються не розв'язаними за своїм антагонізмом, не доведеними до «зняття» цього антагонізму на користь ідеалу, краси. Якби таке «зняття» (і саме на користь ідеалу) не здійснювалось, то втрапився б сам сенс існування мистецтва. З іншого боку, якби протиріччя між естетичним і байдужим завжди виявлялися реально розв'язними, то на долю художника випало б просте копіювання дійсності.

*** Нажаль, неможна не відзначити, що такої помилки нерідко припускаються дослідники й понині, коли необхідність виникнення мистецтва пов'язується не з появою в історичному процесі певних соціальних протиріч, що характеризують розщеплення соціального буття, втрату безпосередності стану людини, а лише з природним, майже вродженим прагненням людей до творчості, до опредметнення своїх сил і здібностей. При цьому такі дослідники не усвідомлюють того, що таке прагнення могло б цілком успішно реалізуватися і не викликати до життя існування мистецтва, якби саме виробництво і реальне життя людей не перетворились для них у сферу відчуження і збайдужіння.

**** Нажаль, в естетичній літературі вже примелькались вислови на зразок «виховаємо здоровий естетичний смак», «за здорову оцінку», «за здорове естетичне начало» і т.п. . Це «здорове» теж є своєрідною компенсацією втрати в теорії суті логіки і діалектики. Тут чим менше цієї логіки у знаннях, тим більше моралізаторства з приводу того, що «здорове» і що «нездорове» в оцінках слід сприймати за істину. Звідси – і всі переваги таких досліджень доводиться вимірювати ледь не за художніми критеріями: за пафосом автора, за емоційністю його мови, тощо.

***** В цьому відношенні некоректним виглядає поділ категорій естетики на «об'єктивні» і «суб'єктивні», «об'єктивно-суб'єктивні» (див., напр.: Крюковський М.І. Основні естетичні категорії (досвід систематизації). Мінськ, Вид-во Білорус. ун-ту, 1974; Яковлев Є.Г. Про систему основних естетичних категорій (досвід теоретичного аналізу). – Філософ. науки, 1977, № 4, с.90 – 106).

Категорії завжди об'єктивні за змістом, але суб'єктивні за формою, незалежно від того, узагальненим уявленням про що вони є (чи то уявленням про творчість як таку, чи то уявленням про об'єктивну «властивість» краси). Скажемо, категорія «мислення» так само об'єктивна за змістом, як і категорія «буття», хоча перше само по собі є

суб'єктивним, а друге – об'єктивним. Для категорії абсолютно байдуже, ступенем, моментом істини чого вона є.

РОЗДІЛ III.

ПРИРОДА ФЕНОМЕНА ЧУТТЕВОГО

3. 1. СУБ'ЄКТ І ОБ'ЄКТ ЧУТТЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

До недоліків старої матеріалістичної філософії Карл Маркс відносив також і те, що чуттєвість людини розглядалася нею лише в формі споглядання, а не як «людська чуттєва діяльність, практика, не суб'єктивно» [1, т. 3, 1]. Звідси, за словами К. Маркса, і сталося, що весь діяльний бік чуттєвості на противагу матеріалізму розвивався ідеалізмом, але тільки абстрактно, позаяк ідеалізм не знає дійсної людської практики.

Методологічне значення цього положення К. Маркса загальновідоме. Завдання полягає в тому, щоб з самого початку, без відступів і мислених спрощень уявити чуттєвий акт людини таким, яким він є, в його дійсній, практичній природі. Але його дійсність - це, по суті, вся історія соціального буття людей. І якщо саме в цій історії вперше породжується і розвивається людська чуттєвість, то цілком зрозуміло, що природа її настільки ж складна, наскільки складна вся суспільна виробнича діяльність людей. «...Історіяпромисловості і предметнебуття промисловості, що склалося, є розкритою книгою людських сутнісних сил, що чуттєво постала перед нами людською психологією» [1, т. 42, 123].

Старий матеріалізм виходив з уявлення про феномен чуттєвого як про раз назавжди дану форму об'єкта споглядання. Такий підхід впливав з неправильного розуміння і суб'єкта, і об'єкта чуттєвої діяльності. Підкреслюючи предметний бік людини, її матеріальність як природної істоти, старий матеріалізм всіляко намагався відтінити ту думку, що людина є не породженням абстрактного «духу», а істотою цілком реальною, яка відчуває, страждає. І в такому підході йому дійсно вдавалося протиставити ідеалізму чимало вагомих аргументів на користь живої, істинно предметної діяльності людини.

Ці аргументи були настільки переконливими, наскільки очевидними виглядали саме буття людини, факт її живого існування, достовірність її мислення і всієї предметної діяльності в цілому. Але справа в тому, що таку діяльність старий матеріалізм ніколи не розглядав як практичну, історично сформовану. Під суб'єктом чуттєвого тут мислилась не людина як сукупність суспільних відносин, а просто індивід з його незмінною здатністю відчувати, споглядати, страждати. По суті під цим малася на увазі просто природна істота з її застиглими здібностями і можливостями. Її єдиною рисою як суб'єкта могла бути хіба що тілесна організація, точніше - її чисто матеріальна предметність.

Однак про таке розуміння людини можна говорити чисто умовно, позаяк її справжня сутність покладена в її власне людській, виробничій діяльності. Старий матеріалізм, не знаючи цієї діяльності, змушений був в подальшому зближуватися з ідеалізмом. Як тільки справа доходила до історії і суспільної практики, він відразу перетворював суб'єкт чуттєвого в просту суму індивідів, в «людину взагалі», а її діяльність - в абстрактну і безпредметну. Тому, як зазначав К. Маркс, за істинно людську діяльність цей матеріалізм, як і ідеалізм, змушений був приймати лише абстрактно-теоретичну діяльність. Це означало, що в плані самої історії старий матеріалізм вже поривав з тим, що було його сильним боком з уявленням про чуттєву діяльність як про дійсно живу, предметну, тілесну.

Вельми цікаво, що такий розрив матеріалізму з... матеріалізмом здійснювався в ім'я того, щоб, як відзначав К. Маркс, побачити природу чуттєвого об'єкта, який був би відмінним від уявного об'єкта або об'єкта, взятого в чисто теоретичній формі: «Фойєрбах хоче мати справу з чуттєвими об'єктами, дійсно відмінними від уявних об'єктів, але саму людську діяльність він бере не як предметну діяльність»[1, т. 3, 1]. Фактично тут матеріалізм приносився в жертву самому матеріалізму.

Парадоксальність цієї ситуації посилювалася ще й тим, що там, де старий матеріалізм якось відчував своє зближення з ідеалізмом і намагався повернутися до предметно-живого вираження чуттєвості, він знову випускав з поля зору її суспільно-практичну природу і, таким чином, знову ставав на шлях зближення з ідеалізмом. «Незадоволений абстрактним мисленням, - пише К. Маркс, - Фойєрбах апелює до чуттєвого споглядання; але він розглядає чуттєвість не як практичну, людську чуттєву діяльність»[1, т. 3, 2].

В рівній мірі таким же абстрактним і неісторичним представлявся старому матеріалізму і чуттєвий об'єкт, який мислився як звичайний предмет природи, який даний лише для відчуття і споглядання. По суті, це був предмет не стільки дійсної людини, скільки бездіяльної істоти, у будь-якому разі істоти, позбавленої здатності до активної зміни чи перетворення світу.

Насправді ж чуттєвий об'єкт є тією самою мінливою предметністю, діяльністю людей, практикою. Фойєрбах «не помічає, - пише К. Маркс, - що навколишній чуттєвий світ зовсім не є якоюсь безпосередньо від століття даною, завжди рівною собі річчю, а що він є продуктом промисловості і суспільного стану, до того ж в тому смислі, що це - історичний продукт, результат діяльності цілого ряду поколінь, кожне з яких стояло на плечах попереднього, продовжувало розвивати його промисловість і його спосіб спілкування і видозмінювало відповідно до змінених потреб його соціальний лад. Навіть предмети найпростішої "чуттєвої достовірності" дані йому тільки завдяки суспільному розвитку...»[1, т. 3, 42]. Насамперед тут слід виділити те, що чуттєвий об'єкт є предметністю людської діяльності, що історично змінюється і що в цій мінливості він від початку і до кінця є процесуальним.*

Слабка сторона матеріалізму в погляді на чуттєву діяльність розвивалася ідеалізмом. Однак останній, за зауваженням К. Маркса, не знає цієї діяльності, позаяк не знає дійсної, історичної практики людини. Стосовно цього примітною є фігура такого значного представника ідеалізму, як Гегель. Протиріччя між суспільством і конкретним індивідом стояло перед Гегелем як реальний факт. Це наклало свій відбиток вже на вихідне уявлення Гегелем суб'єкта та об'єкта чуттєвої діяльності. Розірвавши останній на два суб'єкти - суспільний і індивідуальний, він змушений був подати індивідуальне (а по суті - живе, чуттєве) пізнання як неусвідомлене, безцільне і байдуже повторення історичного руху суспільного суб'єкта - «духу». Чуттєва свідомість індивіда тут з самого початку поставала як відчужена від цього «духу». А це означало, що і сама чуттєвість такого індивіда позбавлялася підстав бути «одухотвореною», олюдненою. Її єдино живим актом був фактично обездушений акт.**

Однак гегелівська «індивідуальна свідомість» створювала лише видимість необхідного «піднесення» себе до «духу». Адже, по суті, вона залишалася не живою істотою, а однією з форм розвитку того самого «духу». Лише взята як відчужена від цього «духу», вона має право на якусь предметність живого існування. Але тоді це буде просто тваринна істота, а не дійсний суб'єкт чуттєвого.

З іншого боку, не було ніякої необхідності і у самого «духу» спускатися до положення «індивідуальної свідомості», тобто одухотворяти її. «Дух», свідомість як така не має своєї власної історії (цілі, спрямованості) розвитку, відмінної від історії розвитку самої людини і її суспільного буття. Тому так званий гегелівській «рух тіла духу в індивідуальній свідомості» був вдаванням, а не дійсно необхідним. Під виглядом подолання відчуження гегелівський «дух» лише персоніфікувався, залишаючись так само знекровленим, як і був.

І це не випадково. Гегель не знав і не міг знати, що будь-яке відчуження (не просто опредметнення) дається людям не від народження, а є результатом певних суспільних відносин, заснованих на пануванні і пригнобленні. Не міг він знати і того, що тільки з реальним, практичним (а не в одній свідомості) усуненням панування і пригноблення знищуються будь-які форми відчуження, а разом з ними - і саме обезлюднення чуттєвої діяльності людини.

При цьому найбільша заслуга Гегеля полягала в тому, що він вперше поставив питання про цю діяльність в історичній площині. Не застигла і споглядальна, а історично минуща і змінна чуттєвість стала предметом уваги Гегеля. Він представив її як ступені «самовираження духу», до того ж так, що власний рух «духу» визначав і розвиток форм чуттєвості людини.

Ідеалізм не дозволив Гегелю зрозуміти, що за такими формами «одухотворення» чуттєвості ховаються форми практики, способи життєдіяльності людини, що реально змінюються, які внаслідок їх мільярдного повторення закріпилися в свідомості, плоті, крові людини специфічними формами її світосприйняття і світовідчуття. На жаль, Гегель містифікував цей процес. Навіть там, де чуттєвість проходила сходинку

«збагачення духом» і, здавалося, могла набути цілком живого вираження в діяльності «індивідуального суб'єкта», вона виявлялася все таки актом абстрактно-теоретичної діяльності, яка позбавлена, як і раніше, вираження живої предметності і тілесності. Подальші метаморфози цієї чуттєвості не змінювали суті справи: вона виключала з себе практичну, предметно виражену форму прояви.

Фойєрбах і Гегель найближче підійшли до розкриття природи людських чуттєвих процесів. Можна сказати, що в класичній німецькій філософії старий матеріалізм і ідеалізм повністю вичерпали себе в даному питанні, оскільки сучасна буржуазна філософія нічого нового не змогла запропонувати для його справді наукового вирішення.

За для справедливості слід відзначити, що більшість представників сучасної буржуазної філософії люблять говорити про людину, про проблеми її буття і смерті, її сьогодення і майбутнього. І хоча, як завжди в таких випадках, вони посилено відхрещуються від позицій Фойєрбаха і Гегеля, віщають про подолання цих позицій більш «сучасним поглядом» на речі, жоден з них не робить і кроку вперед у порівнянні з Фойєрбахом і Гегелем. Швидше, навпаки, запереченню піддається саме все краще, що було представлено в поглядах великих німецьких мислителів.

Кому-кому, а представникам сучасного екзистенціалізму не можна відмовити в інтересі до людини. І здавалося, де вже краще може бути розглянутий цей чуттєвий суб'єкт, як не в теорії, для якої наявність буття і існування людини становлять основний предмет розмови.

Однак це тільки видимість. Позаяк на ділі екзистенціалістський інтерес до «живої людини» обертається повною неухвагою до дійсної, суспільної людини. Майже всі критики К. Маркса свідомо чи несвідомо спекулюють на такій підміні, силкуючись довести, що марксистська позиція потребує якогось «доповнення», що за так званним «економічним детермінізмом» К. Маркс не розгледів «простого смертного», в тогу захисника якого і виряджається зараз буржуазний ідеолог.

Тут не місце розбиратися в подробицях екзистенціалістської філософії. Відзначимо лише головне. Екзистенціалізму разом з подібними «школами» в філософії невідома інша точка зору на людину, крім еkleктично змішаної фойєрбахівської і гегелівської. Це - точка зору на «людину як таку», на «звичайну людину» або - що, по суті, одне й те саме - на абстрактну людину.

Звичайно, за абстракцією цієї людини ховається і цілком реальна, існуюча людина, але саме така, яка вже давно знівечена всією буржуазною дійсністю і перетворена в покірну істоту, яка нездатна до опору цій дійсності або якійсь практичній зміні її. Екзистенціалістська людина - це сучасний міщанин, який вважає всю свою людяність в стані «сильних світу цього» і втратив будь-які ілюзії на досягнення цього стану. Малюючи безвихідь і самотність цієї «людини», її духовне і фізичне зубожіння в світі сучасної техніки і створених матеріальних благ, буржуазний ідеолог лише констатує ту

істину, яка давно розкрита до нього: буржуазний спосіб життя неминуче призводить до деградації людської особистості, до розкладання здатності людини до суспільного сприйняття та ствердження світу.

Але якщо для марксизму все це закінчується висновком, що вимагає того, «щоб революціонізувати існуючий світ, щоб практично виступити проти існуючого стану речей і змінити його» [1, т. 3, 42], то буржуазний ідеолог не йде далі цієї простої констатації існуючого стану і голого об'єктивізму. І найбільше, чого в змозі досягти тут сумлінний буржуазний дослідник, - це домогтися, як і Фойєрбах, опису дійсності без усвідомлення її зміни.

Ми говоримо «сумлінний дослідник», тому що було б вкрай несправедливо не помічати справжніх цілей Фойєрбаха і сучасного екзистенціаліста або позитивіста. «Ми, втім, цілком визнаємо, - писали К. Маркс і Ф. Енгельс, - що Фойєрбах, прагнучи домогтися усвідомлення саме цього факту, йде настільки далеко, наскільки взагалі може піти теоретик, не перестаючи бути теоретиком і філософом. Але характерним є те, що святі Бруно і Макс (тут цілком можуть бути названі сучасні буржуазні ідеологи. - А.К.) негайно підставляють фойєрбахівське уявлення про комуніста на місце дійсного комуніста, що почасти робиться вже для того, щоб вони і з комунізмом могли боротися як з "духом від духу", як з філософською категорією, як з рівним супротивником...» [1, т. 3, 41].

Чуттєвий акт людини є результатом всієї історії усупільнення людей і їх відносин. Відсікти від нього цю суспільну його сутність - значить перетворити його в чисто тваринний акт, де слова «гуманізм», «людяність», «духовність» можуть залучатися вже тільки задля теоретичних спекуляцій. Фактично починаючи з крочеанської школи в естетиці і закінчуючи наймоднішими віяннями екзистенціалізму ми вже не знайдемо спроб розібратися в суспільній природі людської чуттєвості. Швидше, всі помисли тут до того і зводяться, щоб вихолостити з неї цю природу, підмінити її чисто фізіологічними або психічними мотивами людини.

Однак навряд чи такі «теоретичні вензелі» думки вже варті уваги. Тут позиція буржуазного філософа так і залишається сліпо об'єктивістською, оскільки як в дзеркалі відображає дійсну деградацію духовності буржуазного індивіда. Уваги заслуговує хіба що ця процедура підміни буржуазного індивіда дійсною людиною. Колись буржуазія, яка прагнула до влади, і теоретично, і практично поклала надії не на «звичайну», «просту», «смертну» людину, а на людину, повну життєвої енергії, революційної пристрасті, віри в майбутнє. Наразі для неї історія повернулася назад, і криза своїх власних відносин і духовних цінностей вона змушена видавати за кризу людських відносин і людського духу взагалі.

«Історія, - писав Б. Кроче, - є історією творіння людського духу. Ці духовні творіння завжди зароджуються в умах і серцях геніальних людей... Такі нові явища сприймаються і культивуються в їх чистоті обраними людьми, які утворюють різні

правлячі класи і, підтримувані ними, передаються багатьом, і, в кінцевому рахунку, так званій "черні"[35, 161].

Б. Кроче доволі багато прожив, щоб не побачити і зряче заперечувати історію творинь «людського духу», хоча роль «черні» в цій історії відводиться ним незavidна. Але те, що не міг сказати Кроче, сказав пізніше Ж.-П. Сартр: «Ми вийшли з ніщо, з безглуздості, і до нічого прагнемо ми серед загального хаосу і безглуздя. Життя - постійна боротьба з обумовленістю, яка змушує нас прагнути до свободи, якої немає...»[35, 326].

Якщо гегелівський «дух» ще міг якось «жеврїти» в «індивідуальній свідомості», то «дух» буржуазного ідеолога вже не має свого притулку, затим що виявляється витканим з ... «безпосередніх і не пояснених реакцій, з дій наших життєвих імпульсів, з ірраціонального нашої природи»[44, 24]. «Дух, - робить висновок Ортега-і-Гассет, - є насамперед безплідна функція, чудова розкіш організму, щось вельми зайве» [43, 353]. Крах цього, з дозволу сказати, рабського душка разом зі звичайною буржуазною людиною і представляється тепер буржуазним ідеологом як крах людського духу і всіх духовних устремлінь людини.

Неважко помітити, що, йдучи по шляху зведення духовності чуттєвого акту до «нез'ясовних реакцій» і «життєвих імпульсів», культивуєчи неприкритий фізіологізм і антропологізм в погляді на людину в цілому, сучасна буржуазна філософія перетворюється на карикатуру фойербахівського розуміння людини - чуттєвого суб'єкта. І навпаки, руйнуючи предметно виражену форму всього духовного в чуттєвій діяльності до уявлення її у вигляді «безплідної функції організму» і «чогось вельми зайвого», ця філософія стає карикатурою на гегелівське розуміння «духу» - соціального суб'єкта. Весь оптимізм гегелівської історії розвитку цього «духу» перетворюється тут в нестримний песимізм кінця її буржуазного розвитку. «...Ми знаходимося на дні людської убогості духу», - пише Завейський [35, 326]. «Наше століття як ціле, - додає Ястрембжський, - не має власне мети. Середні віки підносили стрілчасті святині в ім'я Бога; раціоналізм завойовував світ в ім'я Розуму. В ім'я чого ХХ століття так хвалить розвиток своєї Техніки? Ми ще не знаємо цього, ми висимо в порожнечі, без опори. Звідси цинізм, апатія, безглуздість, яка модна серед молоді...»[35, 320].

Картина, намальована тут, доволі правильна. Тільки навряд чи варто було видавати її за щось нове і запитувати про вихід з обставин, що склалися. К. Маркс, пояснюючи подібні обставини, відзначав, що «людина не втрачає самої себе в своєму предметі лише в тому випадку, якщо цей предмет стає для неї людським предметом, або опредметненою людиною. Це можливо лише тоді, коли цей предмет стає для неї суспільним предметом, сама вона стає для себе суспільною істотою, а суспільство стає для неї сутністю в даному предметі»[1, т. 42, 121].

І марксизм, мабуть, не заперечував би проти того опису людини і її предметного світу, який представлено зусиллями Кафки і Камю, Сартра і Ястрембжського, якби він свідомо чи несвідомо не видавався за єдину картину буття людської істоти. Взагалі для

марксизму будь-яке абстрагування від дійсної (живої, класової, партійної) людини з боку будь-якої теорії, що ставить за мету її осмислення, говорить багато про що: з одного боку, про те, що така теорія є реакцією на якісь соціальні відносини людей і в цій реакції вона постає своєрідним перевернутим дзеркалом цих відносин, їх об'єктивістським породженням. З іншого боку, саме тому, що вона є цим перевернутим дзеркалом, неусвідомленим, пасивним відображенням фактичного стану справ, вона за самим сенсом існування науки (тобто за самою необхідністю навчити людину) перестає бути справді науковою. Тому що саме цим об'єктивізмом вона затуляє дійсну сутність тих процесів, сліпим результатом яких вона і стала.

Тому для марксизму не складає таємниці дійсна основа появи тієї чи іншої ідеалістичної концепції. Від будь-якої теорії, яка претендує на науковість, він вимагає не просто відображення «існуючого стану справ» - вона буде таким відображенням за будь-яких обставин, - а усвідомленого, історично послідовного відображення, відображення, що відповідає знанню закономірностей розвитку дійсності. А це можливо тільки за умови такого самого усвідомленого переходу теорії з об'єктивістських позицій на позиції послідовного матеріалізму, матеріалізму діалектичного.

Саме з позицій діалектичного матеріалізму К. Маркс вперше критично переробив і фойєрбахівське, і гегелівське розуміння людини. Уже в ранніх творах він висунув зовсім іншу точку зору на об'єкт і суб'єкт чуттєвої діяльності. Фойєрбахівському розумінню чуттєвості К. Маркс протиставляє думки про її практичну природу, про її історичність і соціальну спрямованість.

Разом з тим К. Маркс зберігає і матеріалістично послідовніше розвиває положення попередніх матеріалістів, в тому числі і Фойєрбаха, про людину як предметно діяльну істоту, протиставляючи тим самим свої погляди ідеалістичному розумінню людини взагалі і гегелівському розумінню зокрема. «Людина є безпосередньо природною істотою... Те, що людина є тілесною, живою, дійсною, чуттєвою, предметною істотою, яка володіє природними силами, означає, що предметом своєї сутності, свого прояву життя вона має дійсні, чуттєві предмети, або що вона може проявити своє життя тільки на дійсних, чуттєвих предметах. Бути предметною, природною, чуттєвою - це все одно, що мати поза собою предмет, природу, чуття або бути самій предметом, природою, чуттям для якоїсь третьої істоти»[1, т. 42, 162 - 163].

Однак К. Маркс не зупиняється на фойєрбахівському розумінні людини. Антропологізму Л. Фойєрбаха К. Маркс протиставляє послідовний історизм, причому так, що натуральний, природний бік людини органічно знімає природність самої історії суспільного розвитку людей. «...Але людина - не тільки природна істота, вона є людською природною істотою, тобто існуючою для самої себе істотою! подібно до того як все природне повинно виникнути, так і людина має свій акт виникнення, історію... Історія є справжньою природною історією людини»[1, т. 42, 164].

Ця думка важлива не тільки стосовно предмета нашої розмови. Вона проливає світло і на ту тривалу в нашій літературі суперечку, в якій шукають розуміння того, де природний і де соціальний бік людини, яка можливість розвитку того й іншого тощо. Висловлювання на кшталт «природно-соціальна», «біосоціальна», «природно-суспільна» і т.п. сутність людини в якійсь мірі відображають смисл цих пошуків.

Вважаємо принципово важливим відзначити, що К. Маркс ніколи не розривав сутність людини на дві поруч покладені сутності: природну і неприродну. Зрозуміло, що людина є природною, тобто предметною, тілесною істотою. В цьому відношенні вона нічим не відрізняється від будь-якого живого і навіть неживого організму природи. Але якщо йдеться про її єдину сутність (а, ймовірно, виходити лише з факту розірваності такої сутності - значить абсолютизувати окремі історичні стани людини, перетворюючи їх в остаточні визначення останньої), то обминати думку К. Маркса про виникнення людини у власне соціальному, історичному сенсі було б вкрай невиправданим. Адже саме з цієї думки випливає, що як природна, неіснуюча «для самої себе» істота, людина вичерпала себе до свого першого виробничого, суспільного акту; що, інакше кажучи, природною її можна називати тільки в тому смислі, в якому вона передумовою свого власне людського становлення «увібрала в себе» всі форми руху матерії, що передують суспільній. Це означає, що перший по-людськи суттєвий крок людини є її не природний, а суспільний крок, що з цього кроку всю природу її як природної істоти слід мислити такою, що підпорядкована її соціальній природі.

Мабуть, вся плутанина в розумінні співвідношення природного і соціального в людині пов'язана з недостатнім уявленням механізму того, як соціальне взагалі перетворюється в тілесне, предметне, «природне» самої людини. Стосовно життя окремої людини цей механізм може бути зовсім непоміченим, так що якщо мова заходить, скажімо, про якісь здібності людини, то саме соціальне починає мислитися як щось зовнішнє щодо таких здібностей, як якийсь фон для їх повноцінного розкриття. У підсумку проблема починає трансформуватися в площину розуміння співвідношення психічного і фізичного, духовного і тілесного. Якщо врахувати, що в цій площині таке співвідношення виявляється далеко не двозначно, що між психічним і фізичним є і абсолютна несумісність, то прірва між соціальним і природним в людині лише збільшується.

Тим часом справжнє завдання полягає в тому, щоб зрозуміти дійсне перетворення соціального в тілесне, а власне природне людини як у філогенезі, так і в онтогенезі.

Але це не все. Слід зазначити, що К. Маркс ніколи не зупинявся на поняттях «родова людина» або «суспільна людина», як їх можна було б витлумачити в абстрактному, неісторичному, некласовому смислі. Якщо Л. Фойєрбах прийшов до поняття родової сутності людини через аналіз абстрактно-загальних форм релігії, політики, мистецтва тощо, то К. Маркс, навпаки, - через аналіз реальних форм становлення комунізму, що сформувалися в його свідомості. «...Весь рух історії є, з одного боку, дійсним актом породження цього комунізму - родами його емпіричного буття, - а з іншого боку, він є

для мислячої свідомості рухом його становлення, що досягається і пізнається» [1, т. 42, 116].

Причому К. Маркс постійно підкреслює, що цей рух історії і самої людини до родового, суспільного, комуністичного стану, тобто рух людини до своєї власної сутності, теж залишиться чистою абстракцією, якщо не буде зв'язуватися одночасно з революційною діяльністю людей, спрямованою на позитивне скасування всіх форм приватної власності. Тому що тільки в саморусі такого скасування можливе «справжнє привласнення людської сутності людиною і для людини» [1, т. 42, 116], отже, і становлення її як дійсно суспільної істоти.***

Згадаймо, К. Маркс критикує Л. Фойєрбаха саме за те, що той з абстракції «суспільна людина» виводив поняття «комуніст», тобто уявлення про ту людину, яка характеризується не стільки загальнолюдськими спонуканнями як такими, скільки революційною практичною діяльністю, спрямованою на повалення світу панування і пригноблення. Л. Фойєрбах «за допомогою визначення "суспільна людина" оголошує себе комуністом, перетворюючи це визначення в предикат "людини" і вважаючи, таким чином, що можливо знову перетворити в голу категорію слово "комуніст", що позначає в існуючому світі прихильника певної революційної партії. Вся дедукція Фойєрбаха з питання про ставлення людей одна до одної спрямоване лише до того, щоб довести, що люди потребують і завжди потребували одна одної. Він хоче зміцнити свідомість цього факту, хоче, таким чином, як і інші теоретики, домогтися тільки правильного усвідомлення існуючого факту, тоді як завдання дійсного комуніста полягає в тому, щоб скинути це існуюче»[1, т. 3, 41].

Як вже було сказано, що не споглядально-природна, не абстрактно-людська, а революційно-практична сутність людини визначає, за К. Марксом, істинний сенс людської чуттєвої діяльності. Не випадково з висоти розуміння такої діяльності К. Маркс приходять до висновку, що Л. Фойєрбах «не добирається до реально існуючих діяльних людей», що, з іншого боку, він «ніколи не досягає розуміння чуттєвого світу як сукупної, живої, чуттєвої діяльності індивідів, що складають її...»[1, т. 3, 44]. Адже справа не тільки в тому, щоб визнати людину «чуттєвим предметом», а оточуючий її зовнішній світ - «чуттєвою даністю», а й в тому, щоб представити таку даність у вигляді історично мінливих обставин життєдіяльності людей, а людину - суб'єктом, який здійснює ці зміни. Фойєрбахівське розуміння чуттєвого світу, на думку К. Маркса, обмежується, з одного боку, лише спогляданням цього світу, з іншого - лише відчуттям.

Явище чуттєвого детерміновано всієї суспільно-історичною практикою, або, кажучи словами К. Маркса, всією сукупною діяльністю цілого ряду поколінь людей, кожне з яких стояло на плечах попереднього. Зрозуміло, речовий, предметний бік цього явища має і щось природне, усталене, незмінне, що визначає і такий же усталений спосіб його сприйняття. Скажімо, одне явище можна почути і тільки почути; інше - тільки побачити і т.д. І як би не змінювалися умови і характер діяльності людей, чутне буде

покладати один спосіб його сприйняття, видиме - інший. Ця обставина нерідко штовхає дослідника на думку, що нібито згідно стійкості природного існування речі, її властивостей і особливостей існує така ж стійкість і незмінність явища чуттєвого; що, таким чином, достатньо одного акту споглядання чи відчуття, щоб це явище вже могло даватися людині.

Однак сам по собі речовий, природний бік предмета або явища ще не є смислом феномена чуттєвого. Чисто предметного, природного відношення людини до довкілля, до самої природи не існує. Воно завжди переломлюється через відношення людини до іншої людини, до суспільства, до класу людей, зрештою - через відношення її до самої себе. Тому немає і такої речі, яка в дії одного відчуття визначала б емоційний стан людини.

Природа чуттєвого об'єкта аналогічна природі людини, здатної до чуттєвого осягнення і перетворення світу. Вся попередня історія розвитку способів виробництва людей, їх способів життя була і залишається історією становлення чуттєвого явища, історією перетворення його з природно-байдужого в соціально-небайдужий для людини предмет. Причому сама ця небайдужість (сприйнятність, чуттєвість) предмета давалася людині не відразу, хоча здатності до відчуття і споглядання у неї ніхто і не відбирав. Вона давалася через тривале формування у неї суспільних потреб, запитів та інтересів. І тільки в міру того як розширювалося коло таких потреб, розсовувалася і сама межа чуттєвого бачення світу людиною, а разом з нею - і своєрідне поле такого бачення - власне явлення чуттєвого як такого.

З іншого боку, формування потреб людини ніколи не було однорідним процесом; воно завжди несло на собі відбиток не тільки явно існуючих умов буття людей, а й умов, що вже перетворилися в традиції, перекази тощо. Люди, самі того не відаючи, можуть дивитися на світ очима минулих поколінь, відроджувати їх ідеали, звички, наряди тощо. Юнак може відчувати світ станом постарілої людини, а старець - дивитися на світ юними очима ...

«Люди самі творять свою історію, - писав К. Маркс, - але вони її творять не так, як їм заманеться, за обставин, які не самі вони вибрали, а які безпосередньо є наявними, дані їм і перейшли від минулого. Традиції всіх мертвих поколінь тяжіють, як кошмар, над умами живих. І саме тоді, коли люди начебто тільки тим і зайняті, що переробляють себе і довкілля і створюють щось ще небувале, саме в такі епохи революційних криз вони боязко вдаються до заклинань, викликаючи собі на допомогу духів минулого, запозичують у них імена, бойові гасла, костюми, щоб в цьому освяченому старовиною вбранні, на цій запозиченій мові розігравати нову сцену всесвітньої історії»[1, т. 8, 119].

Таким чином, звернення людей до минулого, відродження старих форм бачення і сприйняття світу може дійсно мати місце, і це слід розглядати не як формальний, а цілком змістовний бік людських чуттєвих процесів. Сучасний дослідник стоїть перед тим безсумнівним фактом, що неймовірне сплетіння відношень між людьми, що

століттями розвиваються, може бути згорнуто в особливий емпіричний акт предметно-чуттєвої діяльності людини - суспільну форму її світосприйняття. Ця форма є в найстислішому вигляді історією фактичних взаємин між людьми, історією суперечливості їхніх станів, помислів і спонукань, на яких лежить відбиток всього багатства їх реальних способів життєдіяльності.

Тому видається, що людський чуттєвий процес є передусім складним соціальним актом людини. І відповідь на питання про його природу лежить, на наш погляд, не стільки на шляхах усвідомлення фізіологічних або біологічних механізмів чуттєвості, скільки на шляхах з'ясування згортання всього соціально-історичного буття людей в форми безпосередньо виражених відношень людини. Іншими словами, йдеться про те, щоб надати собі повний звіт в тому, яким чином це соціальне буття людей перетворюється в саму анатомію почуттів людини, в «людську психологію, яка чуттєво постала перед нами» [1, т. 42, 123].

* Для онтологізму ця думка залишається абсолютно незрозумілою. Для нього чуттєвою є саме ця, від віку дана і «рівна сама собі річ», про яку можна сказати лише те, що вона відчувається, сприймається або, з іншого боку, що вона має властивості, які дозволяють її сприймати. Сказати, що чуттєве є процесом, до того ж не просто природного, а й суспільно-історичного порядку, - значить відразу схилити онтологізм до постановки питання про незалежність існування чуттєвості від самих чуттів, тобто від об'єктивності.

Безумовно, чуттєве – об'єктивне. Але об'єктивне не лише тим, що дається відчуттям і сприйняттю, а насамперед тим, що воно саме є практикою, історично змінною предметністю, незалежність існування якої доводиться саме цією зміною її всією діяльністю людей.

** Неможна сказати, що цим Гегель вульгаризував чуттєвість людини чи припустився помилки, віддаючи їй в такому вигляді на розгляд психології і фізіології. На відміну від старих матеріалістів він значно глибше розумів смисл її історичного розвитку. Адже, за Гегелем, і сам «дух» - суспільний суб'єкт – формувався лише в міру того, як індивідуальна свідомість «піднімала» себе до «духу», тобто збагачувала себе всією реальною культурою людства. Тільки в такому вигляді чуттєва свідомість могла стати предметом розгляду естетики і філософії. В протилежному випадку – і Гегель тут, безумовно, правий – говорити можна лише про чисто фізіологічні процеси людини, що, природно, має бути віднесено до сфери компетенції фізіології.

*** Звичайно, думки про загальнолюдське в людині є по-своєму виправданими, прийде час, коли інакше непотрібно буде характеризувати людину. Але доти, поки у світі існують не просто люди, а люди, що приналежні певним класам, партіям, абстрактні розмірковування про загальну людяність людини будуть свідомим чи несвідомим відхиленням від дійсної, живої, існуючої людини.

3. 2. ЧУТТЄВЕ ЯК ПРОЦЕС. РОЗСУДЛИВЕ І РОЗУМНЕ В ЧУТТЄВОМУ ВІДНОШЕННІ ЛЮДИНИ

Як уже зазначалося, в теоретичному підході до чуттєвого процесу вельми часто спостерігається наступна помилка. Думка про соціальність чуттєвості і її предмета нерідко штовхає дослідника до того, щоб абстрагуватися від живої людини і уявляти «людину взагалі». При цьому сама чуттєвість починає мислитися в формі чисто теоретичній, в формі абстрактного споглядання, тобто як щось безтілесне. Відповідно до цього і об'єкт чуттєвості береться в формі абстрактного мислення і споглядання. І навпаки, думка про предметність чуттєвості і її об'єкта штовхає дослідника на уявлення вже конкретного індивіда, де чуттєвість і не мислиться інакше як щось чисто психофізіологічне, тобто як акт пасивного відчуття і сприйняття. Звідси і об'єкт чуттєвості покладається лише у вигляді предмета цього відчуття і сприйняття.

Таке хитання від гегелівського до фойєрбахівського розуміння чуттєвості і її предмета пов'язане з труднощами уявлення феномена чуттєвого в формі єдиного процесу - в формі «способу ствердження людини» (К. Маркс). Тільки з висоти уявлення її в такій формі можна усвідомити дійсну єдність предметної (тілесної) і соціальної (духовної) сторін її вираження, інакше кажучи, побачити в предметності чуттєвого акту прояв соціального, а в соціальності - прояв предметного, живого, тілесного.

Невміння подолати такі труднощі призводить до ряду інших помилок. Якщо чуттєвий процес мислиться як акт суто тілесний, без вираження свідомості, духовності, якщо представляти його як дію одних лише органів відчуття і сприйняття, це неминуче призводить до того, що специфіку чуттєвих явищ ми змушені будемо шукати або в своєрідності раз назавжди даних людині органів сприйняття, або в своєрідності предметного світу, яким він дається в цих органах сприйняття. Але в такому випадку сама духовність чуттєвості може бути зрозуміла тільки як ідеальний і безтілесний акт, подібний до акту прояву свідомості, розсудку, розуму.

Але це не все. Нерідко в тлумаченні чуттєвості як деякої першої сходи пізнання, тобто в чисто гносеологічній її інтерпретації, допускається ще одна помилка: коли чуттєвий акт людини як такий вже розглядається лише в значенні простого засобу осягнення істини, до того ж доволі збідненого і несуттєвого.

Кожному, хто приступає до вивчення основ теорії пізнання, відомо положення про те, що істина не дається на рівні простого сприйняття, що для її досягнення необхідно подолати щабель «чуттєвого споглядання» і перейти на рівень абстрактного мислення, на рівень руху розсудку і розуму. І дуже прикро, коли з цієї по суті правильної думки часом роблять абсолютно неправильний висновок: мовляв, чим менше чуттєвості в пізнанні, тим краще для самого пізнання; що, власне, тільки те є істинним і науковим, що не містить чуттєвого і рухається на рівні несуперечливої мови науки логіки. Ніде

правди діти, для деяких дослідників завести розмову про науковість знань - все одно що невтішно висловитися на адресу чуттєвості.

Це тим більш прикріше, що при доведенні такої точки зору посилаються на відоме ленінське положення про шляхи руху наукового пізнання: від безпосереднього споглядання через абстрактне мислення, а від нього - до практики. Цей шлях дійсно такий. Тільки питання в тому, як розуміти безпосереднє споглядання, абстрактне мислення, практику. Ленінське положення пояснює рух пізнання в плані теорії (історії) розвитку людських знань взагалі або, як сказав би філософ, в плані великої Логіки, а не тієї логіки, якою ми користуємося з висоти вже сформованого методу пізнання, з висоти культури мислення і освоєного буття. Позаяк з висоти такого методу, тобто усвідомленого розуміння функцій практики в пізнанні, і навпаки, може мати місце і зворотний рух пізнання: від практики (від уже освоєного в свідомості і бутті) через абстрактне мислення (створення нової теорії), а від нього - до безпосереднього споглядання (побудова, скажімо, моделі теорії або втілення результатів теорії у виробництві тощо).

І якщо завершальним пунктом цього процесу ми ставимо безпосереднє споглядання, то сенс його вже зовсім не той, яким він може уявлятися в чисто гносеологічній площині пізнання або яким його можна мислити в історично першому початку формування людських знань взагалі. Тут воно постає вже не стільки засобом (частиною, щаблем, початком) пізнання істини, скільки кінцевим пунктом того всякого освоєння дійсності, яке цю істину саме перетворює на засіб, в органічний момент свого руху. Інакше кажучи, тут безпосереднє споглядання стає і самоціллю чуттєвого ствердження людини.

І це природно. Адже, врешті-решт, істина потрібна не для істини, і не все те, що не переслідує її як таку, гідне заперечення. Або, як зазначалося в ряді досліджень, не все те, що не є наукою, має бути обов'язково поганим. Скажімо, мистецтво - не наука. Але з цього зовсім не випливає, що цінність його повинна вимірюватися тільки тим, наскільки воно в змозі виступити засобом осягнення істини або засобом відображення різноманіття існуючого світу. Саме-то це відображення для чого існує? І чи не перетвориться після цього істина в своєрідного ідола, якому ми свідомо, з усією науковістю принесемо в жертву те, заради чого здійснюється людське пізнання взагалі? Якщо, припустимо, почуття трагізму є тільки першою сходинкою пізнання істини, то, дозволено запитати, що є його кінцевим щаблем?

Питання про відношення чуттєвого і раціонального в жодному разі не тотожне питанню про відношення мистецтва і науки. Згаданий поділ пізнання на певні рівні носить суто пізнавальне значення і має раціональний сенс лише в дуже вузьких межах розв'язання гносеологічної проблематики. За цими межами протиставлення чуттєвого раціональному веде до виключення з чуттєвості моменту свідомості, розуму, духовності, а отже, до неправильного уявлення її саме там, де вона повинна бути взята в закінченій, досконалій формі - в саморусі, скажімо, того-таки мистецтва.

Безумовно, за будь-яких інших обставин, особливо при з'ясуванні механізмів практичного взаємовідношення суб'єкта та об'єкта, виокремлення чуттєвості як моменту чи певної сходинки людської діяльності цілком виправдано. З цієї точки зору правильною виглядатиме і та думка, що з чуттів ми починаємо пізнання, тобто покладаємо можливе в реалізації наших цілей і навіть переживаємо це можливе як дійсне, що звершилося в фантазії. Такі почуття К. Маркс називав «теоретиками», позаяк їх безпосередній предмет ще представлений не стільки в живому вигляді, скільки в цьому покладанні, в фантазії, в теорії. Іншими словами, тут немає ще того чуттєвого споглядання, предмет якого давався б у вигляді здійсненої мети, а саме споглядання визначав би як істинно живе і безпосереднє.

Але при всьому цьому до відчуттів ми і повертаємося - повертаємося з висоти пізнаного, пережитого, здійсненого. Ймовірно, з цієї миті вступають в силу (знову вживаємо вираз К. Маркса) «чуття-практики». І, напевно, вже немає нічого достовірнішого за такі чуття. Оскільки їх прояв і буде вираженням тієї самої практики, яку ми називаємо власне людською чуттєвою діяльністю. У таких чуттях представлена завершеність відповіді на те, яким реально, фактично, дійсно виявилось для людини все те, що раніше покладалось нею в фантазії або виступало для неї лише в формі мети.

Тільки з цього моменту може мати місце акт безпосереднього споглядання людини. Але це таке споглядання, в якому міститься вираження того, в ім'я чого здійснювалося покладання можливого, який сенс реалізації людських цілей взагалі. Не бачити в такому спогляданні вираження істини чи бачити її лише несуттєвою сходинкою пізнання - значить ставити під сумнів саму практику людей, у будь-якому разі, всю безпосередність її по-людськи вираженої достовірності. Позаяк багатство практики - це не тільки багатство тієї очевидності, яка підтверджує істину в якійсь байдужій, машинній - і тільки тим - в незаперечній формі, а й тією, в якій сама ця незаперечність, достовірність, істинність представлена людині безпосередньо, небайдуже. Інакше кажучи, практика тим і достовірна, що безпосередня, тим і підтверджує істину буття, що підтверджує істинність устремлень самої людини.

«...Саме завдяки чуттєвому змісту свідомості, - пише А.Н. Леонтьєв, - світ виступає для суб'єкта як існуючий не в свідомості, а поза його свідомістю - як об'єктивне "поле" і об'єкт його діяльності. Це твердження може здатися парадоксальним, оскільки дослідження чуттєвих явищ здавна виходили з позицій, що приводили, навпаки, до ідеї про їх "чисту суб'єктивність", "ієрогліфічність". Відповідно чуттєвий зміст образів уявлявся не як "свідомість, що здійснює безпосередній зв'язок із зовнішнім світом", а швидше як те, що відгороджує від нього»[30, 132].

Чуття зближують людину з предметним світом саме тому, що беруть на себе навантаження практики і перш за все тієї сторони її вираження, яка характеризується як кінцевий визначник зв'язку предмета з тим, що необхідно людині. Йдеться при цьому не про «зовнішні» чуття, як вони часом протиставляються чуттям «внутрішнім»,

духовним, а про чуття, які виступають від імені всієї сутності людини (не тільки від імені її окремих органів).

Звичайно, уявлення про двоякість чуттів - «зовнішніх» і «внутрішніх», тілесних і духовних - далеко не випадкове. Відомо, що ідеалізм закріплює це уявлення, але вже у вигляді того чітко вираженого класового положення, згідно з яким чуття «зовнішні», тілесні є грубими і низькими, плебейськими, а чуття «внутрішні», духовні - піднесеними і панськими. Усвідомлення причин такого уявлення має привести нас до цілком реального факту розщеплення людської чуттєвості. Світ панування і пригноблення дійсно розколов життя людини на матеріальне і духовне, розірвавши тим самим безпосередність її чуттєвого стану на полярно виражені сутності, різні за своєю цінністю. Пан, наприклад, не потребує природно-людського вираження до себе почуттів раба, оскільки вони також є його власністю, як і сам раб.

З іншого боку, рабу немає можливості, а в певному сенсі - і необхідності виявляти свої почуття інакше, ніж того вимагає від нього його рабське буття взагалі і його пан зокрема. Потрапляючи в рабство, він визначає і долю всіх своїх чуттєвих станів. Відтепер, якщо він і побажає висловити одне з них перед обличчям цієї «долі» - свого пана, то зробить це далеко не природно і не по-людськи: приховано, розсудливо, лише «про себе». Його радість повинна бути тільки внутрішньою, тобто захищеною в тайниках душі («духовною»), бо навряд чи дозволено буде виказати її і «зовні», якщо самому пану буде сумно.

Втім, і смуток пана за таких обставин навряд чи виглядає цільним і справді безпосереднім. Бо з приводу чого сумувати? Що не підвладне його цілям, його волі? Адже сам світ власника - будемо говорити ширше - зумовлює справу так, що, як казав К. Маркс, «те, чого я як людина не в змозі зробити, тобто чого не можуть забезпечити всі мої індивідуальні сутнісні сили, те я можу зробити за допомогою грошей» [1, т. 42, 149]. І ще: «Я потворний, але я можу купити собі найкрасивішу жінку. Значить, я не потворний, адже дія потворності, його сила, що відлякує, зводиться нанівець грошима. <...> Я погана, нечесна, безсовісна, недоумкувата людина, але гроші в пошані, а значить в пошані і їх власник. <...> І хіба я, який за допомогою грошей здатний отримати все, чого жадає людське серце, хіба я не володію всіма людськими здібностями?» [1, т. 42, 148].

Практичне повалення приватної власності веде, на думку К. Маркса, до повної емансипації людської чуттєвості. З цією емансипацією не може не піти в минуле і віковичне уявлення про двоякість почуттів - «зовнішніх» і «внутрішніх». К. Маркс і Ф. Енгельс показали, що апелювання до так званих «духовних», як більш істинних, почуттів, до якого так часто вдавалися сучасні їм буржуазні ідеологи, як правило, завжди закінчувалося спекуляцією на справді духовних цінностях людини. Позаяк під маскою звеличення духовних чуттів тут протягалася шалена апологія тих самих грубих зовнішніх тілесних відчуттів, над якими ці ідеологи знущалися. Згадаймо, з яким сарказмом К. Маркс і Ф. Енгельс висміювали Бруно Бауера, який звинувачував у

возвеличенні «мирської» чуттєвості Фойєрбаха, який нібито не вловив у ній, на його думку, «святе», «внутрішнє», «духовне» [1, т. 3, 89 - 90].

Правда, сучасна буржуазна естетика вже давно не згадує про святість духовних чуттів; для неї святими стали чисто тварини початки людини. «Якщо, наприклад, у Кафки, - пише Г. Кох, - людина перетворювалася в клопа, то це було ще все-таки виразом обуреного відчаю щодо незрозумілого світу, який відбирав у людини її людську сутність. Сучасні декаденти, хоча й галасливо захоплюються Кафкою, давно вже не проливають сліз над людиною в образі клопа; навпаки, вони швидше поклоняються клопу в образі людини» [29, 244].

Немає «тілесних» і «духовних» чуттів, які нарізно і рівній мірі могли б бути названі людськими. Є одна людська чуттєвість, яка за певних соціальних обставин може розщеплюватися, засвідчуючи цим або відсутність предмета справді безпосередньої діяльності, або відсутність справді людської потреби в такій діяльності.

Але при цьому не менш важливо усвідомити і те, що навіть найпростіший акт чуттєвого відношення - будь він грубим або по-людськи досконалим - здійснюється в межах соціального ствердження людини, що, таким чином, самі чуття, що вінчають це ствердження, є своєрідним живим дзеркалом суспільного стану людей, хоча це дзеркало часом і може бути кривим.

Голод, на думку К. Маркса, - «це визнана потреба мого тіла в деякому предметі, що існує поза моїм тілом і є необхідним для його заповнення і для прояву його сутності» [1, т. 42, 163]. Ця природна потреба організму, з точки зору чисто природного погляду на речі, однакова, наприклад, у раба, що вимагає їжу, і у революціонера, який свідомо йде на голодування. Існує, втім, точка зору, яка визнає, що почуття голоду революціонера - більш цільне, більш безпосереднє, а тому - і більш людське почуття. Але не в тому розумінні «цільне», що сама ціль володіння їжею тут більш бажана, що, таким чином, фізіологічно тут можна встановити якусь відмінність.

Нехай бажання залишаються однаковими. Справа в іншому. За почуттям голоду революціонера ховається не тільки потреба в їжі, а й потреба в свободі, в способі людського вираження всіх потреб і відносин. Тільки за таких умов той самий голод може ставати проявом і потреби, яку не можна заповнити лише актом присвоєння їжі і яка найбезпосередніше характеризує людину в багатстві її сформованих життєвих запитів. Адже «багата людина - це одночасно й людина, яка потребує всієї повноти людських проявів життя, людина, в якій її власне здійснення виступає внутрішньою необхідністю, тобто нужденністю» [1, т. 42, 125]. І в даному випадку неважливо, що така потреба буде виражена тут через почуття голоду. Такий голод вже «бажає» не тільки їжу. Він виступає від імені всіх органів чуття, від самого ества людини, позаяк пов'язує воєдино дотик і свідомість, слух і зір, роблячи їх здатними до сприйнятливості не тільки предмета їжі, а й всього чуттєвого багатства життя людини.

Універсальність органів чуття людини визначається універсальністю її потреб. Спосіб, яким проявляється і стверджується чуття вільної людини, істотно відрізняється від способу виявлення і ствердження цього чуття у людини невольної. Спосіб першої - це цілісне ствердження всебічно потребуючої, а тому і всебічно багатой, особистості. Спосіб другої - одностороннє задоволення одного зі станів, що базується на грубих практичних потребах, відірваних від всіх інших, від єдиної сутності (цілісності) їх суспільного прояву.

Пориваючи з вираженням цієї сутності, такий стан перетворюється в наочне свідоцтво виявлення обмеженого інтересу людини. Чуття, зазначав К. Маркс, «що знаходиться в полоні грубої практичної потреби, має лише обмежений смисл» [1, т. 42, 122], а тому і навряд чи може бути названо людським чуттям. Межа його досяжності - тільки цей предмет; з іншого боку, тільки цей предмет становить для нього поріг виявлення всього чуттєвого як такого, в той час як саме воно залишається абсолютно несприйнятливим до якихось інших предметів або явищ світу.

Єдність суспільної сутності людини припускає, що остання повинна привласнювати світ цілісним способом або з висоти єдиної мети життя. Мабуть, ця мета по праву незвичайна і найзначиміша, якщо людина дрібніє без неї в своїй чуттєвій сприйнятливості, приносить в жертву своє життя зовсім чужим цілям і потребам, замість того щоб панувати над ними.

«Пригнічена турботами, нужденна людина, - писав К. Маркс, - нечутлива навіть до найпрекраснішого видовища...» [1, т. 42, 122]. Але нечутлива не в тому смислі, що очі людини перестали бути очима, а вуха - вухами, що одне перестало бачити, а інше - чути. З точки зору їх природних можливостей нічого не змінилося. Разом з тим органи чуття втратили здатність до людського сприйняття чуттєвих явищ. І це стало можливим тому, що вони в силу певних соціальних обставин перестали бути, за висловом К. Маркса, «сутнісними силами» людини, тобто такими органами привласнення дійсності, в яких людина стверджувала б себе саме цілісною сутністю, єдиним способом свого суспільного прояву. Тут всі органи її індивідуальності тому і перетворилися в способи заперечення цієї сутності, що виявилися обмеженими тільки тим предметом і тією метою, які диктуються однією турботою і нуждою.

Однак покладений в меті, бажаний, але практично не привласнений чи незатверджений предмет ще не є справді безпосереднім, а тому - і чуттєвим предметом; він може мати будь-яку форму свого буття, тому, покласти будь-яку форму його привласнення, в тому числі і таку, яка нічим не відрізнятиметься від присвоєння його твариною. «Для зголоділої людини, - писав К. Маркс, - не існує людської форми їжі, а існує тільки її абстрактне буття як їжі: вона могла б з таким самим успіхом мати найгрубішу форму, і неможливо сказати, чим відрізняється це поглинання їжі від поглинання її твариною» [1, т. 42, 122].

Це означає, що усунення самого по собі голоду, турботи, нужди, взагалі задоволення будь-якої нагальної потреби, якщо воно не супроводжується виробленням людської

форми присвоєння довкілля і в самій свідомості людини, ще не є свідченням наявності універсальної здатності до сприйняття і відчуження світу. Така здатність можлива як наслідок практичної емансипації всіх чуттєвих станів людини з одночасним формуванням у неї усвідомлення необхідності здійснення всього багатства людських потреб. Тільки з такою необхідністю, покладеною як внутрішнє переконання, як мета суспільного вдосконалення, всі органи людини можуть постати єдиним, по-суспільному цільним органом або, що те саме, органом в «формі суспільства» (К. Маркс).

Тільки усупільнення органів чуття може породити багатство їх предметно вираженого функціонування. Око орла бачить набагато далі, ніж людське око. Але останнє сприймає в предметі сутність людини, суспільство, яке визначає зміст і спрямованість діяльності з предметом. Таке сприйняття викликає до життя багатство диференційованої людської чуттєвості: «...музичне вухо, око, що відчуває красу форми, - коротше кажучи, такі почуття, які здатні до людських насолод і які стверджують себе як людські сутнісні сили» [1, т. 42, 122] .

Вони стають сутнісними тому, що виступають не тільки від імені того чи іншого індивідуалізованого органу чуття (яким воно представлено, скажімо, оком орла), а й від імені єдиного ества людської індивідуальності: око, що відчуває красу форми, дивиться очима всіх художників, або власне художньо; музичне вухо чує вухами всіх музикантів, або власне музикально, і т.д. Завдяки цьому людина може стверджувати себе цілісним образом і через окреме почуття, що за жодних обставин не властиво тварині. Так, своєю музикальністю вона здатна виражати всю міру своєї небайдужості до людської форми всього чутного; художністю - всю міру небайдужості до людської форми всього видимого тощо. У свою чергу, видиме, чутне, коротше - все об'єктивно чуттєве як таке стає предметом суспільного сприйняття, позаяк очима і вухами окремої людини тут фактично чує і бачить світ все людство. Тим самим чуттєвий акт тому і стає вираженням самоствердження людини, що, виступаючи, по суті, силою суспільства, функціонує як самостійна сила людини.

На жаль, ми частіше помічаємо натурально-природну, ніж суспільну особливість того чи іншого органу чуття людини: особливість ока - сприймати не так, як вухом; а особливість вуха - сприймати не так, як оком, і т.п. На цій основі намагаємося навіть виокремити специфіку видів мистецтва. Мовляв, музика відображає чутне і існує тільки тому, що це чутне є в дійсності (дзюрчання струмка, спів солов'я тощо); живопис відображає видиме і цим відрізняється від музики. Але якщо дотримуватися такої логіки до кінця, то істинно музичним вухом варто було б назвати собаче вухо, позаяк воно найбільш сприйнятливим до чутного як такого, а художнім оком назвати орлине око, оскільки воно найбільш сприйнятливим до видимого.

У зв'язку з цим не можемо не привести відомий вірш російського поета Д. Кедріна:

Был слеп Гомер, и глух Бетховен,
И Демосфен косноязык.

Но кто поднялся с ними вровень,
Кто к музам, как они, привык?

Так что ж педант, насупясь, пишет,
Что творчество лишь тем дано,
Кто зорко видит, остро слышит,
Умеет говорить красно?

Иль им, не озаренным духом,
Один закон всего знаком -
Творить со слишком тонким слухом
И слишком длинным языком?

«Сутнісна сила» людини означає згорнуту в живій формі усупільнення її чуття. «Музичне вухо», «око, що відчуває красу форми», «красномовна мова» і т.д. - це способи виявлення сприйнятливості людини не просто до чутного, видимого, відчутного тощо, а до олюдненої форми цього чутного і видимого. Ця форма характеризує собою процес виявлення предмета, яким він включається в систему практики людини, в систему її цілей і інтересів. Поза такого виявлення будь-яке інше розуміння чуттєвого означатиме, що предмет чуття береться або у формі чисто природного його буття (яким він фактично дається тварині), або у формі абстрактного його існування (яким він постає ще не стільки в живому спогляданні, скільки в мисленні, в русі розсудку).

У зв'язку з викладеним представляється важливим розглянути ставлення чуттєвості до розсудку і розуму людини. Безумовно, мислення, розсудок, не кажучи вже про розум, не можуть не нести в собі момент чуттєвості. Але їх безпосереднім предметом залишається все-таки не стільки зовні покладений реальний світ, скільки сама думка людини. І якщо, залишаючись думкою, такий предмет не буде виявлятися у формі практичної дії, то і саме сприйняття (відчуття) його буде так само практично обмеженим, як і потреба людини в цій одній думці або в одному лише мисленні.

Справжнє багатство чуттєвого ставлення до світу є не тільки багатством одного мислення, свідомості як такої, а й багатством здійснення практики життя, предметності реалізованих потреб людини. Почуття немислимо без того, щоб не вказувати і на оцінку, і на рух свідомості, і - що особливо важливо - на живу предметність самодіяльності людини.

Природно, що в такій формі чуття є багатшим за будь-яку думку, не кажучи вже про розсудок, позаяк включає в себе все різноманіття визначень живого вираження життєдіяльності людини. Нарешті, воно багате і самою думкою, дією розсудку і розуму, які входять в нього як частини єдиного цілого, роблять його завершеним за усвідомленістю, розумністю, не безглуздістю.

У минулому філософи часто порівнювали чуттєвість з дитинством людини і людства. І це небезпідставно, принаймні, в тому сенсі, що справді великі почуття ми переживаємо в житті тільки раз і тільки з часом, усвідомлюючи це, виявляємо минущість їх величі. Однак стосовно різноманіття буття, що стверджується людиною, чуттєвість залишається і неминущою. Неправильно, що вона, як дитинство, йде в минуле, поступаючись місцем розсудку і розуму, і що, власне, тільки до цієї її заміни може виявитися вся її значимість. Мета полягає не в тому, щоб «замінити» чуттєвість розсудком як чимось більш досконалим і гідним людського ствердження, а швидше в тому, щоб усунути нечутливість розсудку, тобто ті відношення людей, які ще можуть залишатися обездушеними, машинними, байдужими. Зрештою безрозсудна чуттєвість дитини не менш досконала, ніж розсудок змужнілої людини. А якщо врахувати, що такий розсудок може бути воістину «залізним», тобто таким, що притупляє всю чуттєву сприйнятливості людини, то світла безпосередність світосприйняття дитини може служити своєрідним взірцем належного ставлення до довкілля.

Безумовно, чуттєвість не повинна бути безрозсудною, але не безрозсудною порозумному, за самою історією її становлення, зрештою, за людською культурою, яку вона має увібрати в себе. Цю культуру можна трансформувати в людину як просту суму знань, без її переживання або своєрідної «співучасті» в справах роду людського. Цим можна лише наповнити свідомість людини простою інформацією, на зразок того, як нею наповнюють «пристрій пам'яті» кібернетичної машини. У кращому випадку, цим можна задовольнити лише тягу розсудку людини до різних даних, без усвідомлення того, в ім'я чого вони потрібні.

На жаль, мода на придбання інформації - цієї обездушеної предметності людських знань - часом перетворюється мало не в вінець культурного вдосконалення людини. Насправді йдеться про одностороннє вдосконалення розсудку, позбавленого своєї справжньої мети і призначення. Нерідко таке «вдосконалення» вінчається повною недовірою до чуттєвості, а звідси - і до тих сторін людських знань, які так чи інакше містять у собі вираження чуттєвої позиції людини: переконаність, наукову віру, самоствердження тощо. Мабуть тенденція до підміни поняття «знання», що спостерігається (а воно ж - «свідомість») поняттям «інформація» («інформація наукова», «інформація політична», «інформація моральна», «інформація художня» - яких тільки різновидів її немає!) впливає не з необхідності уявлення об'єктивності, істинності тих даних, які здобуваються (хіба поняттю «знання» є чужою така об'єктивність?). Швидше така тенденція пов'язана з об'єктивізмом в тлумаченні цих даних, з уявленням їх мнимої неупередженості та безвідносності до того, хто їх сприймає. Адже не скажемо ми, що «тварина отримує знання»; але цілком прийнятно сказати, що «тварина отримує інформацію».

Не можна говорити про знання, не припускаючи того, свідомістю кого або чого вони є. Принаймні, так воно є і так було з людськими знаннями. Що можна сказати про інформацію? Якщо це знання, то ніяк не можна повірити, що, скажімо, промені сонця несуть інформацію, як і не можна повірити в те, що її сприймає (мало не відчуває!) стовп чи дах будинку, дорожній асфальт чи пісок пустелі. Якщо це - не знання, то чим

тоді інформація відрізняється від самих променів і від усього того, на що вони падають? Чи не логічно тоді припустити, що в світі немає речей, а є одна інформація, тобто такі «знання», які невідомо для чого потрібні і невідомо кого задовольняють?

...Втім, це особлива тема. Нам важливо було лише підкреслити, що без осмислення культури людської чуттєвості не можна правильно зрозуміти значення і сенс функціонування різних форм суспільної свідомості - науки, моралі, мистецтва, політики тощо. Може, важливо уявити те чи інше художнє полотно або політичну подію у вигляді суми інформації, певної кількості бітів. Можливо, в неупередженості цих бітів і покладено якийсь момент об'єктивної суті істини, що виключає «надмірний суб'єктивізм». Сперечатися не станемо. Але ж людська істина тим і велика, що вона є одночасно і вираженням волі, пристрастей, хотіння людини, які аж ніяк не можуть бути безвідносними до актуальної людської дії - даної політичної події, даного сприйняття художнього полотна тощо.

Що ж стосується перебільшення ролі чисто розсудливих форм знань, а разом з цим - і тих форм суспільної свідомості в цілому, в яких ця розсудливість нібито постає наочніше (скажімо, в науці щодо мистецтва), то пояснення всього цього лежить далеко за межами розуміння самого розсудку. Таке перебільшення пов'язано з доволі старим, немарксистським уявленням про цінності і ролі всіх форм суспільної свідомості в житті людини. Зокрема, воно мало місце тоді, коли людина в силу антагоністичного поділу праці намагалася знайти сенс і мету життя взагалі в тій з царин духовної діяльності (в науці, мистецтві чи релігії), яку вважала єдино розумною і виправданою для свого соціального становища. При цьому не враховувалося, що в жодній з цих царин, порізно чи разом узятих, як і в сфері чисто духовного вдосконалення взагалі, не покладено шуканий сенс людського буття. Такий сенс може виявлятися лише в реальній виробничій суспільній діяльності - діяльності всебічно практичній, а тому і всебічно чуттєвій.

Якщо і можна говорити про вдосконалення людської чуттєвості, то не в смислі її заперечення і заміни розсудком, а в смислі її збагачення свідомістю (художньою, науковою, моральною тощо.), тобто збагачення розумністю розсудку (не просто - інформацією) чи розсудливістю розуму. І справжня чуттєвість тим і виявляє свою цільність і безпосередність, що в своєму розвитку робить шлях сходження від безрозсудності - через розсудливість - до своєї розумності.

Вельми цікаво представлено цей шлях у вірші російського поета П. Бровки «Помилка»:

Бывало, как водится, в юности ранней
Чуть вечер – влюбленный, спешу на свиданье.
Вернусь поутру – все терзаюсь да каюсь.
И думаю: «Верно, опять ошибаюсь!»

А вечер настанет и я на досуге
Гуляю на всех вечеринках в округе

Пляшу, каблуки и подошвы сбивая
И сызнава каюсь: «Ошибка какая!».

Коли поспішав на побачення, коли захоплювався і кохав, тоді, виявляється, не розмірковувалось. У першому випадку - жива, нехай безрозсудна, чуттєвість, у другому - розсудливість сумнівів.

...Але ось розумність почуттів, та сама розумність, яка дається людині з прожитими роками, а людству - зі століттями:

А вот как припомню сегодня былое, -
От многих ошибок покрыт сединою.
О вечере том безвозвратно тоскую.
«Эх, вновь совершить бы ошибку такую!»

Слід зазначити, що протиріччя між розсудливістю і розумністю почуттів завжди залишалося б простим протиріччям розвитку людини, якби цей розвиток завжди був по-людськи природним. Люди, як то кажуть, можуть заживо вбивати свої почуття і закликати розум як повноправного свідка своїй безпосередності тільки тому, що їх життя до цього вже втратило свою людську правоту і справжню безпосередність. Але розсудок є безпосереднім лише тоді, коли рухається цільністю своєї розумності, отже - і чутливістю. Взятий же сам по собі, він так само мало безпосередній, як і машина, що «вміє» рахувати, але не вміє ставитися до світу і стверджувати себе.

Якщо розум коли-небудь і панував в житті людей (як про це свідчать, скажімо, цілі епохи його раціоналістичної ходи) чи може панувати в окремому стані людини, то це траплялося аж ніяк не «в ім'я Розуму». Швидше - в ім'я її величності Дурниці уявляти, що людина може бути тільки засобом чогось іншого (прибутку, капіталу чи навіть - «істини», «науки»), що, таким чином, вона може вважати метою свого власного вдосконалення пуста вправу мислити - мислити себе ким завгодно і як завгодно, все інше нехай дається їй придатком її «неповноцінної чуттєвості».

Тут не місце відтворювати стару суперечку про те, чому віддати перевагу в людині - раціональному чи емоційному. Нас ця дилема взагалі не цікавить, позаяк вона виходить з протиставлення чуттєвості, розсудку і розуму людини, що само по собі вже неправильно. Але якщо вже говорити про перевагу, то такого заслуговує людська безпосередність, незалежно від того, формою якої чуттєвості вона представлена - безрозсудної, розсудливої чи розумної. А це вже такий бік, для розуміння якого мало говорити про «*emotio*» чи «*ratio*», а варто залучити такі поняття, як «цільність стану», «самоціль діяльності» тощо.

«Доросла людина, - писав К. Маркс, - не може знову стати дитиною, не впадаючи в дитинство. Але хіба її не радує наївність дитини і хіба сама вона не повинна прагнути до того, щоб на вищому щаблі відтворити притаманну дитині правду? Хіба в дитячій натурі в кожному епоху не оживає її власний характер в його натуральній правді?»[1, т. 46, ч. 1, 48]. Наївність дитини - і справжня сутність людини; дитяча натура - і характер

сформованого чоловіка! К. Маркс знаходить тут те загальне, що є вічно живим і неминущим в людині і що за будь-яких обставин має залишати її такою, якою вона є, - і в істинній само-цільності (безпосередності) її людського стану.

Бути безпосереднім - насамперед бути самим собою, в своєму суспільному, «невимушеному» стані. А це не так легко, якщо врахувати, що крім реальних обставин, що зумовлюють такий стан, слід мати здатність по-людськи ставитися до самого себе, можливо, навіть володіти вмінням «залишатися наодинці» з самим собою. На жаль, людині буває легше залишатися наодинці з чим завгодно або ким завгодно, тільки не з собою; із завидною легкістю вона може завантажувати своє мислення, увагу, пам'ять, почуття самою невибагливою інформацією, тільки б не давало про себе знати те саме «Я», яке часом перетворюється у щось справді нестерпне і противне для людини (як кажуть, «сам собі набрид»).

Звичайно, погано, коли людина за «самоаналізом» і «самокопанням у собі» не бачить того, що дано їй дійсністю. Але, ймовірно, погане й інше: коли почуття людини виявляється в полоні зовні покладених речей. Часом така людина тільки і займає себе «дійсністю», до того ж так, що бачить в ній мало не порятунок від самої себе. Залишаючись в порожній квартирі, вона приголомшує себе безглуздим ревом власного магнітофона; вона готова займатися чим завгодно «на виду», тільки не робити б це «в собі»...

Е.В. Ільєнко в роботі «Про ідоли і ідеали», описуючи пригоди «Мислячого Вуха», несподівано закінчує: «Мисляче Вуха» потрапило в немилість «Керуючого Пристрою», позаяк металося по світу і заражало собі подібних чутками про протиріччя. У підсумку «хворі на чолі з Мислячим Вухом були старанно ізольовані, і чутки про суперечність, що погубили Мисляче Вуха, було наказано не повторювати. Особливо в собі»[21, 16].

Це «особливо в собі» як не можна краще підкреслює ту обставину, що істинність стану людини частіше виявляється через цю її дію «в собі», ніж через дію «на виду». Зовні, як це нерідко буває, людина готова визнавати і навіть відстоювати якісь істини. Але якщо це не робиться і «в собі», не виступає і від імені всієї безпосередності людини, то у всьому цьому буде так само мало щирості, як і справжньої сприйнятливості людини до необхідної справи.

Умовою прояви чуттєвого акту є наявність людської форми потреби і предмета цієї потреби в формі чогось дійсно безпосереднього. Ця умова носить глибокий соціальний смисл, поза яким неможливо до кінця зрозуміти природу людського чуттєвого процесу.

РОЗДІЛ IV.

БЕЗПОСЕРЕДНЄ. ЗАКОНОМІРНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО СТАНУ

4. 1. ПРИРОДА БЕЗПОСЕРЕДНЬОГО. МЕТА І ЗАСІБ У ЧУТТЄВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Чуттєвий акт людини – є закономірним, і цим уже сказано все, що можна взагалі сказати про будь-який закон діяльності людей, який хоча і функціонує не без волі людей, але в тій самій мірі підпорядковує цю їхню волю своїм об'єктивним вимогам.

Про це слід згадати, тому що зазвичай чуттєвість мислиться чимось надто суб'єктивним таким, що не вкладається в жодні норми, не підкоряється жорстким правилам тощо. Склалася навіть думка про те, що говорити про почуття можна тільки як про щось доконане, непередбачуване.

Безумовно, розважливо описувати, анатомувати почуття - справа надто складна, та й навряд чи необхідна. Тим більше, що почуття почуттю - різниця, і в певному сенсі вони завжди неповторні, як неповторний кожен момент життя, який плине в минуле.

Разом з тим надзвичайно важливо зрозуміти, що чуттєвий процес є не просто застиглою споглядальністю моменту буття людини, довільною за своїм проявом, а передусім необхідна діяльність людини, яка в певному сенсі виступає метою для «самої себе». Цю самоціль не слід розуміти як замкнуте і обмежене задоволення від якогось одного моменту чи прояву життя. Така «самоцільність», як сказав би Гегель, «позбавлена духовності», тобто виступає обмеженою хоча б тому, що пов'язана із задоволенням однієї з окремих потреб людини.

Навпаки, йдеться про самоцільність, яку ні за яких обставин не можна перетворити в кінцеву мету отримання задоволення від одного прояву життя без того, щоб всі інші прояви такого життя не залишалися нездійсненими. Іншими словами, мовиться про самоцільність такої діяльності людини, в якій виявляється саморух суспільного ідеалу життя, який реалізується сукупністю всіх відношень (задовольень) людини, цілісністю їх людського вираження. Тільки в русі такої самоцільності - як міри вираження задоволення від всіляких проявів суспільного життя - покладено шуканий сенс безпосередності стану людини.

Це положення є дуже важливим. Адже в яких би абстрактних і гаданих формах не поклалися людські цінності, вони ще не в змозі викликати справжню безпосередність ставлення до них людини, якщо не будуть «повертатися» до неї в живому вигляді, не шукати своє завершення в русі самопочуття, самоствердження людини. З іншого боку, з висоти такого самоствердження вже неможливо виявити і якийсь більш істотний критерій визначення небайдужого ставлення людини. Оскільки самим фактом такого ствердження тут в повній мірі буде оцінено і те, що покладалося людиною як необхідне, і те, що вже дано їй як таке безпосередньо.

Поняття безпосереднього містить глибокий естетичний зміст. Було б неправильно вкладати в нього лише предметний, онтологічний зміст. Ми часом говоримо про безпосереднє як про щось чисто зовнішнє, візуальне, як про річ, явище, які «покладені» поруч з нами і можуть бути побаченими, почутими, коротше - досягнутими органами чуття. У такому уявленні безпосереднє постає предметом пасивного і байдужого сприйняття, безвідносним до наших цілей і бажань. Такий предмет правильніше було б назвати опосередкованим, - принаймні, нашою байдужістю або пасивним сприйняттям.

Очевидно, ближчою до істини є думка, яка схоплює істотність безпосереднього в його певному ціннісному вираженні. Образно висловлюючись, безпосереднє - це така небайдужість предметної діяльності, яка, з одного боку, характеризує самопочуття цієї людини як цілком прийнятне, стверджувальне, хороше (не-«посереднє» - через заперечення посереднього за якістю), а з іншого - виділяє предмет такої діяльності не як засіб, а як само-ціль. Іншими словами, безпосереднє є процесом людської діяльності, мета якої своєрідно «переходить» в засіб, втілюється, згасає в ньому і тим самим викликає до життя те, що покладалось у такій меті. І якщо це останнє проявляється так, що не залишає місця засобу, заперечує його як щось опосередковане, то цим фіксується явище, яке є сутністю не-по-засобу даного (тобто даного по самій меті).

Взагалі здійснити аналіз явища безпосереднього в чисто теоретичному плані доволі складно, тим більше якщо врахувати, що існують й інші способи його осягнення, скажімо, в мистецтві. У будь-якому разі, за безсумнівною істинністю положення про те, що не всякий предмет, який споглядається нами, є безпосереднім або що останній може і не даватися акту свідомості як такому, зовсім не впливає висновок про якусь принципову незбагненність феномена безпосереднього звичайним апаратом людського пізнання, як це готовий стверджувати, наприклад, інтуїтивізм.

Кожна людина спроможна свідомо «розшукати», виявити і зафіксувати в мисленні свій безпосередній предмет діяльності, що здійснюється. Плутанина можлива лише в силу нечіткого розуміння того, що та, небайдужим чином покладена, предметність, яку ми в даній ситуації можемо зафіксувати розсудком як щось безпосереднє (те чи інше явище, подія, предмет тощо), вже в цьому-таки розсудку відразу може постати і чимось опосередкованим, тобто менш значущим для даної ситуації. І пояснюється це тим, що сама мета пошуку безпосереднього, його поняття (по суті, суто теоретичне завдання) відразу витіснить всі інші наші цілі, а тому більш значущим, отже, більш безпосереднім предметом в цій самій ситуації постане не що інше, як сама думка про безпосереднє - думка, яка в силу нашого ж бажання і поставленого завдання оформилася в ціль і засіб одночасно: стала самоціллю діяльності.

Але це - винятковий випадок, що характеризує ту особливу пізнавальну ситуацію, коли безпосереднім предметом людини може виступати... сама безпосередність, точніше - її поняття. За будь-яких інших обставин аналогічний пошук безпосереднього предмета

може бути просто нерозумним. Якщо, скажімо, сам естетик, сприймаючи твір мистецтва, тут-таки, і/або в силу професійної звички, задається питаннями про природу свого емоційного стану (а він дійсно гідний теоретичного осмислення), то тут мета ще, мабуть, виправдовує свої засоби: своєрідне «жертвування» безпосередністю одного предмета (насолада твором) заради безпосередності іншого предмета (думки про насолоду) ще може мати певний сенс. Однак таке «жертвування» не варто здійснювати кожному з нас; заради спроби розібратися в своїх почуттях не обов'язково йти в театр.

Як це не дивно, але найчастіше безпосереднім предметом для людини виступає її власне мислення, хоча стосовно дійсності взагалі воно є суцільним його опосередкуванням. Пояснюється це тим, що у вочевидь «посередньому», алогічному функціонуванні мислення людина сама завжди не зацікавлена. І по-іншому бути не може. Людина виходить з власних можливостей і інтересів, і тому якась навмисність зміни її логічного мислення алогічним, безпосередності мислення - посередністю суперечила б не тільки пошуку істини в цьому мисленні, а й сенсу існування такого мислення взагалі. У фізично нормальному стані останнє завжди залишається чимось безперечно «нашим», органічно близьким, небайдужим.

Ця абсолютність безпосередності мислення настільки очевидна, що навіть послужила свого часу своєрідним критерієм доведення існування людини. «Я мислю, отже, я існую», - висловував Декарт. Що мислення є останнім доказом існування людини - це не зовсім правильно, оскільки не тільки теоретично, а й практично, не тільки мисленням, а й усіма чуттями людина утверджує себе в предметному світі [1, т. 42, 121]. Однак думка Декарта цікава іншим. Мислення дійсно настільки злито з нами, що, принаймні суб'єктивно, не потребує доведення його існування, отже, і існування нас самих шляхом апелювання до свідомості, до розсудку і його логіки. До того ж звернення до свідомості, до логіки не змінює суті справи. Свідомість є тим самим мисленням, і саме найбільш логічним і безпосереднім.

Саме тому, на наш погляд, можна і необхідно говорити про феноменальність і інтуїтивність безпосередньої діяльності людини. Але це зовсім не та феноменальність, яка представлена Гуссерлем, Кроче чи навіть Гегелем.* Йдеться про дійсне існування такої діяльності, яка по-людськи самоцільна, а тому по-своєму пручається перетворенню її в засіб для суто теоретичної (логічної) дії людини. Вона чинить опір не тому, що є чимось непідвладним звичайній логіці, а тому, що відносно самої практики здійснення життя і її необхідності будь-яка чисто теоретична дія виглядатиме менш зацікавленою, отже, менш безпосередньою.

Зрештою, є своєрідне неписане правило, аксіома, само собою зрозуміле в тому, що реальна необхідність життя - вища за чисто мислиме її вираження, що якщо вже розподіляти енергію свідомості, то вона частіше і швидше буде виявлятися на боці цієї реальної необхідності, буде органічно вплітатися в саме її здійснення, а не відокремлюватися від неї. Тому будь-яка безпосередня діяльність не може не бути

інтуїтивною, принаймні доти, поки залишається безпосередньою, поки захоплює думку, волю, почуття людини без залишку і не протистоїть їй як чужа соціальна сила.

Сенс інтуїтивної діяльності пов'язаний не стільки з особливими механізмами мислення і його логіки (як часто тлумачиться ще інтуїція в чисто гносеологічному її уявленні), скільки з цінністю, точніше - доцільністю такої діяльності. Справа не в якихось «якісних стрибках» мислення, про які можна сказати тільки те, що вони таємничі і не підвладні фіксуванню їх розумом, а в необхідності діяльності, яка диктується не тільки мисленням, а й усім єством реального життя людини.

Справді, не важко помітити, що якісне перетворення діяльності людини, її предметності (саме тому що для кожної життєвої ситуації ця діяльність уже відбувається як щось актуальне, найнеобхідніше і - в цьому сенсі - незворотне) є своєрідним переходом від безпосередності одного стану людини до безпосередності іншого стану. Але перехід такий, що цей «інший», тобто фактично даний, встановлюваний стан - а він і є справді безпосереднім для даної ситуації - завжди виявляється ніби «завішеним», прихованим від свідомості як «критика з боку». Для такої свідомості він постає самостійним предметом вже тоді, коли перестає бути безпосереднім.

В такому переході немає нічого містичного, і єдине, що робить його в очах інтуїтивізму і феноменологізму таємничим і незбагненим, є сама необхідність його як переходу життєво і ситуаційно неминучого, належного, внутрішньо зацікавленого. Ця зацікавленість визначається не тільки випадковістю бажання того чи іншого стану людини, а й практичною необхідністю такої зміни діяльності, сама невимушеність (свобода) здійснення якої могла б характеризувати її як самодіяльність. Саме в цій свободі діяльності можлива природність зміни безпосередніх станів людини, і тільки в діалектичному перетворенні цих станів покладено вираження безпосередності всього життя людини.

Містифікації, що народжуються інтуїтивізмом і феноменологізмом під час аналізу природи безпосередніх явищ, пов'язані з помилковим уявленням про саму невимушеність зміни діяльності (самодіяльності) людини. Саме в останній феномен безпосереднього оголюється як такий, до того ж не у вигляді факту свідомості і її особливої логіки, а в вигляді власного руху такої самодіяльності. Для ідеалізму остання мислиться надзвичайно абстрактно: або як примха сліпої волі людини, що примушує її робити те, що не відає її свідомість («роблю одне, а мислиться інше» - феноменально!), або як порожня зміна діяльності, що не переслідує жодної практично розумної мети («хочу - думаю про те, хочу - думаю про се» тощо). Якщо є якась невимушеність дії, то немає її усвідомленості і доцільності; якщо є якась усвідомленість і доцільність, то немає її справжньої невимушеності.

В результаті суспільна свобода діяльності, що є реальною умовою прояву безпосередності всіх станів людини, виявляється завуальованою містикою слів «інтуїтивне», «підсвідоме», «феноменальне», «непізнаване» і т.п., які перетворюються

тут на насмішку над цілісністю відносин людини, над безпосередністю їх людського вираження.

Втім, буржуазна свідомість вклала цю насмішку не тільки в уста представника феноменологізму чи інтуїтивізму, а й в уста того воістину чудового «актора» - буржуазного індивіда, образ діяльності якого давно втратив живу цілісність і перетворився в знуцання над людською безпосередністю. «Говори одне, а роби інше», «думай так, а роби інакше» - ось принцип цього «актора», спосіб життя якого перетворився мало не в суцільну роль.

Логіка цього принципу побудована на постійному перевертанні ества людини і її дій, позаяк зводиться до одного: неважливо бути самою собою, тією, якою тебе можуть робити твої сутнісні сили і здібності людини; важливо отримати... «заголовну роль», створити видимість самодіяльності, мати «ставку», що закріплює твою «посаду по роботі». Приваблива безпосередність дій дитини виглядає з точки зору такої логіки цілковитим безглуздям. Адже дитина що відчуває, то і скаже, а що скаже, то і зробить. Дії згаданого «актора» зводяться до прямо протилежного: цей що і відчуває, то не скаже, а що скаже, то може і не зробити. Він радіє тоді, коли треба сумувати, а сумує тоді, коли, по суті, має бути радісно...

««Актор» настільки глибоко увійшов у плоть і кров людини, вихованої всією системою буржуазного виробництва і культури (в тому числі і мистецтва), - пише Ю.М. Бородай, - що він принципово не хоче бути чимось насправді, серйозно. Датський письменник К'єркегор, висміюючи повну відсутність почуття відповідальності в сучасному йому суспільстві, розповідає, що один відомий політичний діяч погодився прийняти посаду міністра лише за тієї умови, що всю відповідальність за діяльність міністерства буде нести його помічник...

Цей факт надзвичайно типовий. Сучасний "європеець" - продукт капіталістичної "відчуженої" системи виробництва - не може бути ні лиходієм, ні святим насправді, він прагне отримати лише "роботу" - роль, байдуже яку, аби ця роль була не надто другорядною і добре оплачуваною» [32, 13].

Напевно, А.К. Толстой вмів цінувати безпосередність в діях людей, коли писав:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

... Історія переповнена безліччю прикладів дивовижної цілісності і стійкості людської натури, її безмежної відданості гідній справі. «Якщо Демокрит, наприклад, вирішив, що чуттєве знання неістинне і вводить в оману, він, як розповідають античні джерела, виколов собі очі (воістину безпосередність до кінця! - А.К.). У сучасного буржуазного філософа цей факт може викликати лише "нервовий сміх". Адже він - актор, "поодинокий працівник". І він знає, що "на роботі" можна доводити все, що завгодно, тільки б це було логічним, оригінальним і знаходило вдячних читачів чи слухачів. Можна, наприклад, неспростовно довести, що на всьому світі немає нічого, крім мене самого і моєї абсолютно автономної волі, або, що справжнє буття є смерть. Але навіть при цьому "стілці ламати?" Ні, сучасний філософ в ім'я своєї абстрактної теорії не буде заперечувати існування власної дружини, яка вельми істотно обмежує його автономну волю, чи накладати на себе руки. Дурні перевелися. Він знає: одна справа - на роботі, а інша - дома. І як би він не захоплювався своїм ідеалом - античністю, про себе він вважає Демокрита принаймні... божевільним»[32, 13 - 14].

До сказаного можна додати тільки одне: навіть ця вивернута навиворіт безпосередність людини не є межею її розщеплення в діяльності сучасного буржуазного індивіда. Адже, скажімо словами Ю.М. Бородая, якщо вчорашній «європеець», залишаючись ні святим, ні лиходієм насправді, все-таки ще якось прагнув отримати «роботу»-роль і в цьому прагненні ще зберігав якусь безпосередність, то сьогоднішній «європеець» вже норовить позбутися і від самого цього прагнення, від безпосередності і власних бажань. Він готовий слідувати будь-яким чужим бажанням, тільки не своїм. «Це, - пише М. Ліфшиц, - цілком "маніпульована істота", як прийнято говорити в сучасній західній соціології. У неї немає головного - самої себе»[31, 448].

Згадаймо, колись Салтичиха виявляла свою натуру тим, що особисто карала кріпаків, так би мовити, бажання висловлювала дією. Пеночкін виявляв його тим, що, як казав В.І. Ленін, карав уже «інтелігентніше», через розпорядника. А ось сучасний Пеночкін - це вже, очевидно, сам розпорядник, який опанував всіма засобами впливу на непокірних, але жодного з них не використовує особисто і навіть не вважає за потрібне давати якісь розпорядження. Він-то знає, що його функцію - розпорядника і виконавця одночасно - виконає будь-який «актор», який отримав свою «ставку» і сумлінно виконує свою «роботу»-роль. Йому достатньо лише існувати. Хоча саме це його існування і є найвищим покаранням для людського роду.

Сила, що забирає у людини безпосередність її людської подоби, є аж ніяк не природною, а соціальною силою. За нею приховані ті реальні приватновласницькі відносини людей, в яких сама людина функціонує як засіб, тобто як щось вочевидь посереднє, в той час як сама ця власність покладається кінцевою самоціллю.

Але це потворна, замкнута в собі самоціль, позаяк за нею ховається такий же потворний принцип життєдіяльності: виробництво заради виробництва, отримання прибутку заради самого прибутку. Зрештою сила, що вивертає всю безпосередність

людини навиворіт, є сила капіталу. Як своєрідний згусток речових відносин між людьми, капітал виступає кінцевою і абсолютної формою знеособлення всіх відносин людини, і в цьому сенсі є і їх абсолютним «посередником». Розриваючи живу цілісність таких відносин - і саме тому, що в кожному з них незримо виражена самоціль речового збагачення заради самого збагачення, - капітал перетворює їх в суцільний антагонізм самопочуття людини: в антагонізм їх як вільних і примусових станів життя, як актів вираження самодіяльності та актів прояви пасивності і байдужості до суспільного буття. У підсумку вся безпосередність життя людини перетворюється на суцільний калейдоскоп несталості її почуттів, неконтрольованої зміни її оцінок і відношень до світу (воістину - у феноменальне!).

Міняючи місцями дійсний смисл цілей і засобів життя, капітал, немов примхливий демон, примушує людину радіти тоді, коли має бути сумно, а сумувати тоді, коли має бути радісно. Ця вимушеність людини бути не тим, ким вона повинна бути за своєю суспільною сутністю, і породжує ту «маніпульовану істоту», безпосередність почуттів якої так само поставлена на голову, як і сенс її життя в цілому.

Явище безпосереднього не може бути розкрито в усій повноті лише з точки зору «онтологічної». Таке розкриття передбачає і соціальний аналіз ціннісного характеру тих засобів і цілей діяльності людини, які властиві процесу людського ствердження.

Якщо і можлива якась загадка законів прояви почуттів людини, то тільки в тому сенсі, в якому ще реально можлива (але по-людськи не виправдана) така діяльність людей, яка відрізняється від суті людської самодіяльності як такої. Тільки в такій самодіяльності знімається або практично розв'язується питання про вільне і примусове в стані людини, про її ствердження чи відчуження. І тільки в такому розв'язанні, в необхідності його усвідомленого здійснення, покладено смисл законів безпосередності стану людини як, одночасно, законів виявлення всього чуттєвого в навколишній дійсності. Про справжню об'єктивність (а не просто вигаданість) цих законів можна говорити так само, як можна говорити про мимовільність суспільної самодіяльності людей, що в муках пробиває собі дорогу через всю історію розвитку людини.

Безпосереднє - чуттєве без засобів, нехай на такий засіб претендує навіть наше мислення або свідомість. Іншими словами, явище, яке дається нам безпосередньо, не потребує жодного опосередкування, щоб можна було ставитися до нього чуттєво, оцінено, з переживанням. Скажімо інакше: воно не потребує доповнення ще якоюсь цінністю (цінністю думки, свідомості, капіталу тощо), щоб факт цієї чуттєвості, переживання мав місце. І не потребує саме тому, що, коли воно вже дається як безпосереднє або як щось, що заперечує свою посередність (в кращий чи гірший спосіб), то цим вже заслуговує не стільки теоретичного, неупередженого ставлення, скільки живої небайдужості людини, її ствердження або заперечення, коротше - почування.

Звідси можна говорити і про певну закономірність. Все безпосереднє, як закон, дається чуттєво. І навпаки, все чуттєве як таке завжди представлено безпосередньо.

По суті, це один і той самий закон, який лише в чисто гносеологічній площині може бути витлумачений двояко. З одного боку (суб'єктивного), спосіб, яким викликається до життя будь-який емоційний стан людини (чи буде він утилітарним або моральним, політичним або естетичним), є одночасно і способом виявлення і досягнення певної значущості, цінності, іншими словами, безпосередності предмета діяльності. Це означає, що прояв чуттєвого ставлення людини є неможливим без наявності такого предмета, який не виступав би в значенні певної мети діяльності та її здійснення; чуттєвий процес є можливим лише за наявності феномена безпосереднього, незалежно від того, чи буде такий феномен реальним чи ідеальним.

З іншого боку (об'єктивного), спосіб, яким виявляється для людини все ціннісне, значуще, одним словом - все чуттєве як таке (чи буде це утилітарна чи естетична річ, моральне чи політичне явище), є вже і способом становлення безпосередності стану людини - дійсністю її самопочуття.

Зазначена найзагальніша закономірність не дає відповіді на питання, який ступінь безпосередності або значимості предмета може породжувати естетичне або моральне почуття, як і не вказує на те, з якою мірою небайдужості має проявитися саме це почуття, щоб можна було засвідчити об'єктивний прояв утилітарної або естетичної речі .

У даній закономірності фіксується доволі просте положення, без усвідомлення якого, все-таки, не можна зрозуміти і певні більш специфічні закономірності чуттєвих процесів. Щоб бути чуттєвим (не просто мислимим або усвідомлюваним) предметом, останній повинен виявитися таким, який, якщо і не повністю відповідає людській меті діяльності, то бодай безпосереднім в такій діяльності. Бути... без-посереднім - своєрідний мінімум значущості предмета, завдяки якому він об'єктивно (а не тільки з нашої волі) може перейти з розряду байдужих в розряд чуттєвих.

Повторюємо, об'єктивно. Адже, якщо предмет не є таким, то самою реалізацією мети, зрештою практикою здійснення і всіляких інших цілей людини, такий предмет заперечується як засіб, а отже, як безпосередній предмет, і тому як предмет чуттєвий. І навпаки, сам перехід його в цю безпосередність означає не що інше, як підтвердження смислу цілеспрямованості дій людини, як практику виявлення і всіляких інших чуттєвих явищ.

Що стосується ступеня безпосередності або значимості предмета в такому переході (щоб можна було назвати його естетичним або утилітарним), то його можна визначати двояко: суб'єктивно - через небайдужість мети людини, яка реалізується в тій чи іншій ситуації; об'єктивно - через небайдужість засобів діяльності, що відповідають такій меті.

Однак нас цікавить чуттєвий процес, де, як відомо, цілі та засоби вже знаходяться в певній єдності, а тому і припускають усвідомлення їх не в поділі на щось суб'єктивне або об'єктивне, гносеологічне або онтологічне, а в цілісності цієї їх єдності, як вона

постає в практичному вираженні. З цієї точки зору зазначену закономірність можна сформулювати і інакше: характер чуттєвого процесу визначається ступенем безпосередності мети людини, яка з неминучістю здійснюється, іншими словами, практична реалізація якої, «як закон визначає спосіб і характер її дій і якій вона повинна підпорядковувати свою волю»[1, т. 23, 189].

По суті, тут викладено відоме марксистське положення, згідно з яким дійсне обличчя людини, отже, дійсність її чуттєвих взаємин, визначається не тим, що людина думає про себе або що думають про неї інші, а тим реальним життєвим процесом її цілеспрямованої діяльності, який пов'язаний з її способом виробництва і безпосередньо суспільним буттям.

Саме безпосередність такого буття, а не опосередковуючі його форми свідомості, ідеальні мотиви, завдання тощо є останнім визначником характеру всіх чуттєвих станів людини. Позаяк, насправді, завжди виявиться, що самі ці ідеальні мотиви і завдання виникають тоді, коли, як казав К. Маркс, матеріальні умови їх виникнення і розв'язання вже існують або, принаймні, знаходяться в процесі становлення [1, т. 13, 7]. Це означає, що в самій практиці здійснення таких завдань людина «змушена» мати справу тільки з дійсними цілями і мотивами, тобто здатними до їх самореалізації. Цілі, які свідомо позбавлені такої здатності, нездійсненні, уявні, не в змозі визначати дійсність чуттєвого ставлення людини. Інакше кажучи, людина сама незацікавлена в таких цілях і рано чи пізно позбавляється від них.

За будь-яких обставин - і в цьому, на наш погляд, полягає послідовний матеріалізм - визначення емоційного стану людини повинно бути виведено з безпосередності тих наявних форм соціального буття, в яких людина живе. Оскільки, мабуть, і тут буде справедливою думка про те, що не свідомість як така визначає цей емоційний стан людини, а реальне буття, що зберігає значення безпосередності.

З цієї точки зору можна зрозуміти конкретний механізм того, чому свідомість людей завжди своєрідно відстає від їхнього буття, тобто «запізнюється» виступати зі своїм особливим інтересом до світу, щоб, оформившись в відокремлену цінність, брати на себе тягар всього значущого і безпосереднього для людини. Адже доти, поки сенс життя і буття людей органічно вплітається в їх матеріальну діяльність і виробництво, поки метою цього виробництва виступає сама людина, такий смисл не може застигнути цінністю функціонування однієї свідомості, тобто обмежити свій вияв лише такою теоретичною формою діяльності людей, в якій він усвідомлювався б, мислився б, але не проявлявся в практичних формах життя, отже, не сприймався б людьми всебічно чуттєво. Бо якщо і правильно, що для людини найчастіше безпосереднім предметом виступає її власне мислення, свідомість, то в ще більшій мірі правильним є те, що таким предметом для людини є вона сама в цілісності всіх своїх матеріальних і духовних сторін. А якщо практично це не завжди підтверджується і лише свідомість перетворюється для людини в щось зрештою значуще і самоцільне, то це говорить

лише про те, що таку цілісність людина вже втратила до того, як її свідомість взяла на себе тягар цієї значущості і безпосередності.

Втім, це положення слід розуміти в строго соціальному, історичному значенні слів. Позаяк йдеться не про те, чому віддати перевагу - безпосередності свідомості чи безпосередності буття людини. Така дилема об'єктивно впливає з реального історичного факту розщеплення цілісності стану людини. Однак не слід забувати і те, що, навіть втрачаючи таку цілісність, людина не перестає «бути», функціонувати єдиним організмом, в такий спосіб, задовольняти цей організм навіть тоді, коли її власна свідомість «вважає себе» чимось над особливим і над значущим. Якщо, наприклад, середньовічний чернець умертвляє свою плоть в ім'я «духу», то не слід забувати, що тут і «духу» рівно настільки, щоб його цінність могла виділитися через такі дії. Там, де духовність людини дійсно безпосередня, вона не може не відображати єдність ціннісного змісту буття і свідомості в цілому, тобто не може не припускати необхідність як задоволення «себе», так і всього іншого в людині.

Отже, правильніше мовити не про абсолютність протиставлення цінності свідомості і цінності буття (така абсолютність так само неможлива, як неможливе функціонування свідомості в омертвленому тілі), а про деяку єдність буття і свідомості людини, яка час від часу порушується в її ж бутті.

При глибокому розгляді це порушення пов'язане з відомим історично повторюваним загостренням протиріч між продуктивними силами і виробничими відносинами людей. Ми частіше констатуємо таке загострення лише в плані економічному, без доведення його до усвідомлення прояву і в безпосередності стану людини на тому чи іншому етапі суспільного розвитку. Адже цікаво, що характером відповідності продуктивних сил і виробничих відносин і - головне - певною історичною повторюваністю цього процесу обумовлюється і якась повторюваність (закономірність) виникнення вельми своєрідних, але по-типовому подібних форм виявлення безпосередності стану людини. Там, де ходом історії продуктивні сили і виробничі відносини людей зводилися в більш-менш відносну єдність (а це, говорячи мовою політекономії, і були соціальні революції, чи своєрідні свята пригноблених), там на арену історії виходила людина, що відрізнялася воістину дивовижною цілісністю і безпосередністю

Пояснюється це тим, що з цього часу створюється певний простір для розвитку нових форм спілкування, складаються більш-менш сприятливі умови для активності мас, а разом з тим - і ґрунт для реального втілення тих задумів, планів, ідеальних завдань, які до цього визрівали в свідомості людей, концентруючи в собі заряд всього необхідного і безпосереднього для них. Тепер, вриваючись в саму практику життя, це безпосереднє стає надбанням не тільки свідомості, а й всієї предметної діяльності людей; воно буквально ліпить їх реальні стани і характер світосприйняття. Тут, як кажуть, «саме час» породжує людей величних і безкомпромісних, що відрізняються

єдністю слова і справи, думок і вчинків, високих принципів розуміння життя і природності їх здійснення.

Однак такими ці люди залишаються доти, поки продуктивні сили знову не здобудуть свої кайдани (К. Маркс), а людина не стане «тінню» своєї свідомості, не вступить в життя вже своєрідним манекеном. Позаяк з цього часу може знову створитися видимість, що не буття визначає свідомість і чуттєвий образ, а, навпаки, свідомість визначає це буття і цей образ; що не єдність цілі життя і міра її практичної здійсненності визначає ступінь безпосередності всіх відносин людини, а лише спонукальний мотив до самознання такої цілі і такої її здійсненності.

Ось чому К. Маркс, прекрасно розуміючи механізм виникнення цієї видимості, настійно вимагав розрізняти становлення форм буття людей і становлення форм свідомості, в яких люди досягають зміну безпосередності такого буття, отож, знову відтворюють чи ніби «утримують» в свідомості все необхідне і значуще для них, але тільки в уявній, опосередкованій, ідеальній формі, точніше кажучи, в розмаїтті тих форм свідомості, які ми називаємо релігією, мистецтвом, мораллю тощо.

І це природно. Оскільки в такому «утриманні» всього безпосереднього в свідомості (в його формах) - в цьому своєрідно прощальному погляді на вже приречену історією колишню безпосередність життя - сама свідомість не в силах відтворити це життя в багатстві тих її барвистих проявів, в яких вона колись протікала. Вона - лише відблиск такого життя, його холодне і безкровне «повторення».** І подібно до того, як дійсним свідком безпосередності минулого життя були не стільки наміри і побажання людей, скільки їх реальна діяльність, так і тепер таким свідком всього безпосереднього для них залишається не свідомість, а здійснення необхідного, принаймні, у вигляді тієї випадковості або епізодичності прояву належного життя, яке вже зріє і у вигляді своєрідного взірця її переживання - у вигляді ідеалу.

Дотримуючись думки К. Маркса, саме з цього часу свідомість може «уявити собі», що вона - це дещо інше, ніж усвідомлене буття, тобто може остаточно емансипуватися від світу і перейти до утворення «чистої» теорії, теології, моралі, мистецтва тощо. Формуючись в щось самостійне і по-ціннісному відокремлене, останні починають виступати від імені ідеалу життя як всієї його повноцінної безпосередності. Так, богослов шукає цей ідеал в релігії і тільки в богослужінні відчуває себе безпосереднім; художник покладає його в мистецтві і не уявляє себе цілісною особистістю поза художньою діяльністю тощо. В результаті не безпосередність реального життя в багатстві його необхідних проявів, а безпосередність лише ідеалу життя (релігійного, морального, художнього) і епізодичність його здійснення стають критеріями вимірювання небайдужості людини до всього оточуючого. Фактично те, що повинно бути безпосереднім, тут перетворюється у щось опосередковане, і навпаки.

Однак відокремлення свідомості від буття, утворення самостійних ціннісних значень релігії, моралі, мистецтва тощо є не наслідком діяльності однієї свідомості і уяви, а результатом реального відокремлення безпосередності життя людини від практики її

матеріального виробничого вираження. Можливо, звідси стане зрозумілішою думка, яка ще не знайшла належного визнання, що функціонування тієї чи іншої форми свідомості як відокремленої цінності, відмінної від цінності буття, не можна уявляти чимось одвічно даними і незмінним.

Таке відокремлення обумовлюється історичним фактом: відсутністю справжньої єдності між продуктивними силами і виробничими відносинами людини, тобто такої єдності, яка виключала б будь-який антагонізм між свідомістю і буттям, оцінкою і цінністю життя, моментом життя і всім життям людини. І якщо мораль, релігія, мистецтво тощо, ще протистоять дійсності, як сферам вільно виражених взаємин людини, як способам ідеального ствердження людей, то не слід забувати про те, що самі ці взаємини і таке ствердження ще потребують певного історичного збагачення, або, висловлюючись строгою філософською мовою, діалектичного зняття їх односторонності та обмеженості. Бо хоча власне духовне (художнє, релігійне і т.д.) ствердження людини і не означає абсолютної втрати цілісності і безпосередності цієї людиною її суспільної сутності, воно жодним чином не означає і повного «повернення» людині такої сутності. Останнє можливе за умови практичного скасування всіх форм приватної власності як одночасне усунення всіх форм відчуженої виробничої діяльності людей. Тільки з остаточною емансипацією людського виробництва можливе, говорив К. Маркс, «справжнє привласнення людської сутності людиною і для людини»[1, т. 42, 116], а разом з тим і «повернення» її з релігії, права, мистецтва тощо до свого людського, тобто суспільного, буття [1, т. 42, 117].

Тому якщо і правильна думка про те, що характер емоційного стану людини визначається мірою безпосередності її цілі, мотиву, запиту, які здійснюються, то з неодмінним розумінням того, що саме це здійснення слід розглядати не тільки в формах самої свідомості (художньої, релігійної чи наукової), а й у всьому багатстві практичного вираження життя людини.

* Безумовно, Гегель, виходячи з безпосередності розвитку людського духу, мав всі підстави назвати цей розвиток феноменологічним, а саму науку про нього – феноменологією. Проте цієї безпосередності вистачило рівно настільки, наскільки повинна була з'явитися власна логіка Гегеля. Віднині вся безпосередність такого розвитку перетворюється в чисто інтелектуальний акт і вичерпується в дії однієї самосвідомості, що досягає гегелівську «Логіку».

** Так, вся німецька класична філософія була, по суті, теоретичним відблиском величі французької буржуазної революції, її повторенням у свідомості.

4. 2. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК СТУПІНЬ БЕЗПОСЕРЕДНОСТІ ЧУТТЄВОГО. ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО СТАНУ

Виходячи з викладеного, можна було б конкретизувати поняття ступеня безпосередності стану людини стосовно різноманітності здійснюваних нею цілей і потреб, а звідси - і розмаїттю чуттєвого предметного світу. В абстрактному викладі вказану вище закономірність можна сформулювати просто: чим більшою зацікавленістю характеризується мета, тим більшим ступенем небайдужості дається її засіб.

Однак якщо такий стан доволі легко підтвердити реалізацією будь-яких емпіричних цілей, то справа помітно ускладнюється тоді, коли ми приступаємо до аналізу такої потреби, яка могла б виступити найбільш зацікавленою, але яка не містить чітко вираженого покладання свого предмета як засобу, а себе - мети як такої. Іншими словами, йдеться про складність теоретичного уявлення незацікавленості естетичної діяльності, в якій предмет дійсно покладено як щось об'єктивно доцільне, але, як казав І. Кант, без уявлення цілі діяльності з ним з боку самої людини.

Зазвичай подолання цих труднощів починають приблизно з такого міркування. Чи можна емпірично встановити, яку мету здійснює людина, скажімо, захоплюючись красою місячної ночі, величчю вчинку іншої людини тощо? Або те саме питання, але в зворотній постановці: засобом здійснення якої мети може постати для людини краса місячної ночі, величчю вчинку іншої людини і т.п.? Цілком природно, що задаватися такими питаннями, як «заради чого?», «з приводу чого?», «з якою метою?» тощо, є зайвим, позаяк ні те, ні інше явище в дійсності не виступає власне засобом (буцімто такий засіб ще знаходиться поза самою метою, а мета залишається лише чимось суб'єктивним таким, що потребує задоволення). А якщо це так, то звідси - перший крок до того, щоб поставити під сумнів саму тезу про цілеспрямованість естетичного процесу.

Вся справа в тому, що дані явища вже дійсно виступають в значенні не засобу, а людської самоцілі діяльності, де засіб, строго кажучи, заперечується, переходить в ціль стану, ствердження людини як її самозахоплення. При цьому останнє є настільки безпосереднім, що було б просто нерозумно перетворювати його в засіб виявлення ще якогось стану, більш ціннісного і необхідного людині. Якщо такий стан і можливий, то він вже дається їй в даних обставинах, і це підтверджується не стільки побажаннями людини, скільки безпосередністю її живого акту захоплення. І неважливо, що такий акт виступає тут у вигляді перехідного або, знову-таки, епізодичного моменту життя. Цей момент є не менш значним, ніж значення всього життя людини, яке покладене в її прагненнях і ідеалі.

Разом з тим слід мати на увазі й інше. Дані явища не можна назвати засобом лише в самому цьому переході його в ціль, тобто лише з точки зору фактичного саморуху людського акту переживання і ствердження, а не з точки зору вироблення потреби в таких явищах взагалі і покладання їх необхідними людині. В рівній мірі і саме

сприйняття таких явищ не можна назвати метою (прагненням) лише в моменті ствердження людини або з точки зору здійснення того, що покладається, а не з точки зору функціонування такого сприйняття як історично необхідного і цілеспрямованого взагалі. У підсумку той чи інший акт чуттєвого ствердження може бути цілком випадковим, непередбаченим для людини. Але не випадковою залишається сама потреба в такому ствердженні, а звідси - і необхідність виявлення відповідного їй предмета.

У всьому цьому слід дуже чітко розібратися. Позаяк саме цей діалектичний перехід засобу в ціль, точніше - лише формальний бік їх тотожності в естетичному процесі, найчастіше і кидається в очі. Не відриваючись від емпіричного факту вираження естетичної оцінки (де зазначений перехід вже оголюється у звершеному вигляді), ми часом не вловлюємо і сам механізм того, за рахунок чого естетичне явище втрачає функцію засобу діяльності. Тому не випадково таке явище починає уявлятися предметом довільно вираженого інтересу людини, а оцінка його - практично безцільною, «самоцільною», що означає немовби - «незацікавленою». При цьому естетичність стану людини пояснюється виключно через тлумачення впливу на людину якихось особливих властивостей предмета, без вираження будь-якої активності з боку самої людини.

Так виявляється найгірше розуміння кантівського положення про незацікавленість естетичної діяльності, а питання про самоцільність такої діяльності перетворюється в питання про безцільність її взагалі. Ми говоримо - найгірше, тому що І. Кант, усе-таки, визнавав за такою діяльністю і вираження мети, принаймні, у вигляді необхідності існування у людини здатності до вираження судження смаку. «...Судження смаку, - писав він, - в якому щось визнається прекрасним, не повинно мати визначальною засадою будь-який інтерес. Але звідси не випливає, що, після того як воно вже дано як чисте естетичне судження, з ним не можна пов'язувати якийсь інтерес»[25, т. 5, 310].

З'ясування естетичної діяльності і її незацікавленості, хоча і не зводиться до розуміння задоволення якихось окремих потреб людини або їх простої суми, не лежить, однак, на шляху абстрагування від таких потреб. Взагалі допущення такого абстрагування може свідчити лише про те, що нам невідомі якісь інші цілі і запити людини, окрім тих, які знаходимо обмеженими і навмисно піддаємо запереченню. Так що ідея незацікавленості естетичного процесу, як вона зазвичай вловлюється в чисто формальній постановці, є швидше наслідком віднімання всіх потреб людини з цієї попередньо складеної їх простої суми, ніж результатом усвідомлення їх справжньої єдності і реалізації в такій єдності.

Тому не випадково, що вельми часто ми готові уявляти, ніби естетична потреба людини може існувати як щось поруч покладене з іншими потребами - моральними, політичними тощо. Якщо після цього і не доводиться добалакатись до розуміння естетичної діяльності як абсолютно безцільної, то тільки в силу нашої непослідовності: тут віднімання цих потреб не здійснюється до кінця. Але, навіть залишаючи за естетичною діяльністю вираження якогось спрямованого інтересу, ми за таких умов

навіть чи схопимо специфічність її змісту. Адже там, де доведеться говорити про особливості інтересу людини в такій діяльності, ми повинні будемо протиставляти його інтересу утилітарному або моральному (на зразок того, що, мовляв, естетичне переживання не переслідує жодної практичної вигоди, користі і т.п.). І навпаки, там, де необхідність усвідомлення активності людини в цьому переживанні штовхатиме нас, все-таки, на визнання в останньому якогось специфічного інтересу, ми цей інтерес інакше і не зможемо уявити, як тільки добутим з простої сукупності інших інтересів людини, тобто із тих-таки моральних, утилітарних тощо. Власне естетичний інтерес знову опиниться поза увагою і буде мислитися вираженням якщо не випадкової активності людини, то такої зацікавленості, яка диктується суто зовнішніми чинниками, «самою-по-собі-згідністю» існування естетичного предмета.

Припустимо, однак, що естетичне сприйняття - безцільне (як його можна уявити вже «очищеним» від всіляких практичних інтересів людини), що, таким чином, естетичність його диктується виключно цією зовнішньою «спів-образністю» існування самого по собі естетичного предмета, без вираження «образу», цілі діяльності з ним з боку самої людини. Тоді чим відрізнятиметься таке сприйняття від сприйняття тваринного і - головне - чому на останнє не діє ця зовнішня сила особливої «спів-образності» існування естетичного предмета? Мабуть, якась відповідь тут можлива лише за умови апелювання до абстрактного положення: мовляв, людина так влаштована, тобто має здатність побачити або розгледіти в предметі те, що не в змозі зробити тварина. Іншими словами, відтепер якщо не вся природа, то, принаймні, вся цілеспрямованість естетичного сприйняття виводитиметься заднім числом, з факту активності відображення, зміст якого, в свою чергу, ховатиметься за поняття здатності людини до особливого сприйняття світу.

Неважко помітити, що непослідовність погляду на цілеспрямованість людської діяльності може штовхати нас або на позиції біологізму, з висоти яких ми будемо протиставляти свої погляди кантівському розумінню естетичної діяльності, або на позиції того-таки І. Канта, які будуть змушувати нас звертатися мало не до вродженої (апріорної) здатності людини до вираження «судження смаку». Так замість того, щоб, як вимагав В.І. Ленін, «виправляти Канта», ми будемо лише доповнювати кантівські помилки гіршими положеннями антропологізму.

Однак формальним протиставленням потреб людини не можна вирішити суть завдання. Справа не в тому, щоб не визнавати за естетичною діяльністю вираження мети, а в тому, щоб зрозуміти, якою є ця мета, якою є міра інтересу, який ступінь безпосередності має покладатися в ній, щоб вона могла реалізуватися чимось принципово незацікавленим. Мовиться, таким чином, про виокремлення такого своєрідно кінцевого інтересу людини, ствердження якого було б тотожним виявленню найбільш небайдужого стану людини - іншими словами, такого моменту життя, який ні за яких обставин не можна було б перетворити на засіб ствердження ще якогось стану, більш важливого і значимого для людини.

Діяльність людини характеризується великою кількістю здійснюваних цілей і потреб. Але не будь-яку її діяльність можна назвати само-цільною. Така цільність визначається сукупністю суспільних відносин, єдністю способу їх прояви в будь-якому з актів діяльності людини. Жодне з цих відносин, взятих окремо від інших, не може бути виокремлено як най значуща цінність; в своїй єдності такі відносини є вираженням життя людини, цілісності її суспільної сутності. Вся історія естетики сходилася, принаймні, на тій думці, що ступінь безпосередності, який покладений в естетичному стані, характеризується своєрідним «максимумом» вираженого інтересу людини, що більш зацікавленого стану людини немає і історія його не знає.

Гегелю і Чернишевському вдалося вперше звернути увагу на смисл такої зацікавленості і представити її як цінність руху «самого життя». Те, до чого людина не може не бути у вищій мірі небайдужою і що становить своєрідну межу її можливо вираженого інтересу, є такий рух життя, в якому здійснюється ідеал, мета, сенс буття людини. Це - єдина потреба, необхідність здійснення якої диктується не просто бажаннями, намірами, розсудком людини, а й усім єством її реального буття. Тому питання про реалізацію або не реалізацію такої потреби ставиться не для розваги, а як реальне розв'язання дилеми буття або небуття людини власне людською особистістю.

Але чи можлива ця потреба в «житті взагалі»? Може, позитивізм саме тим і правий, що знаходить її чистою абстракцією? Мовляв, людина має справу тільки з конкретними потребами, які і реалізує протягом усього життя. що ж стосується потреби в житті взагалі, його необхідності, ідеалу і т.п., то це - просто предмет віри, іншими словами, сфера компетенції релігії. «Людина є спраглою істотою, - пише Герберт Хікс, - вона завжди хоче, і хоче більше. Як тільки одні її потреби задоволені, на їх місці виникають інші. Цей процес нескінченний. Він триває від народження до смерті. Окремі потреби можуть бути задоволені; потреба ж в принципі - ні»[42, 234 - 235].

Справа, однак, не в нескінченному ланцюжку потреб. Тут доречно ще раз повернутися до думки К. Маркса: «Взагалі безглуздо припускати... що можна задовольнити одну якусь пристрасть, відірвану від всіх інших, що можна задовольнити її ... не задовольнивши разом з тим себе, цілісного живого індивіда» [1, т . 3, 252]. І в задоволенні окремої потреби міститься вираження задоволення «потреби в принципі», і в ствердженні моменту життя, стверджується життя людини в цілому. Г. Хіксу довелося вибудовувати нескінченний ряд потреб тільки для того, щоб, розпорошивши загальну потребу в житті на масу замкнутих в собі потреб, уявити її як щось порожнє і беззмістовне.

Будь-який акт діяльності людини виявляє характер відношення останньої і до конкретного предмету діяльності, і до загальної потреби життя. Іншими словами, в будь-якому стані людини може бути виявлено виражену в ньому небайдужість до людської цілі життя, і в цьому вираженні буде покладено смисл естетичності такого стану. З цієї точки зору немає потреби займатися пошуком чистого естетичного почуття

або чистого естетичного відношення. Ні Чернишевський, ні Гегель не ставили метою розшукувати, який конкретний бік життя або конкретна потреба людини, будучи вирваною з ланцюга інших потреб, є найбільш зацікавленою, за фактом задоволення якої можна було б встановити, з одного боку, сенс чистої естетичної діяльності, з іншого - сенс чистих «естетичних властивостей», які виявляються в такій діяльності. М.Г. Чернишевський виділив естетичне як щось «найзагальніше з того, що може подобатися людині» і що необхідно їй, - життя. Щодо уявлень людини про прекрасне це повинно бути «найближчим чином таке життя, яке хотілося б їй вести, яке любить вона; потім і будь-яке життя, тому що все-таки краще жити, ніж не жити»[40, 10].

За М.Г. Чернишевським, таким чином, і будь-яке життя гідне естетичного інтересу, якщо воно найближчим образом, тобто найбезпосередніше, заперечує смерть, загибель, в'янення людини. Щодо власне естетичності як такої, то, за М.Г. Чернишевським, це не просто якась чиста властивість предмета життя і навіть не якийсь винятковий акт цього життя, який відокремлений від інших, а є власне рухом такого життя як заперечення смерті, будь вона фізичного, морального чи іншого порядку. Іншими словами, для крайнього випадку і будь-яке життя гідне естетичного інтересу, але гідне тільки в тій мірі, в якій воно бодай і малому ступені є необхідністю, тобто є запереченням смерті як байдужого (безразличного) взагалі.

Не можна відмовити Чернишевському в правильності розуміння цього естетичного моменту, незважаючи на те, що цей момент був схоплений в найзагальнішій формі, без достатнього пояснення антипода естетичного, представленого поняттями «смерть», «загибель», «в'янення» і т.п. Хоча і тут М.Г. Чернишевський прагнув підійти до таких понять не з вузько антропологічної, а з соціальної точки зору, про що свідчать його приклади про різні «поняття життя» селянина і аристократа.

Помилка автора «Естетичних відношень...» полягала не в тому, що він спробував виокремити естетичне як щось загальне з того, що може подобатися людині (в цьому «подобатися» покладено не такий вже суб'єктивний критерій, як про це думають багато дослідників, в ньому - і своєрідна міра визначення всього ціннісного і небайдужого людині), а в тому, що це «загально-цікаве» - життя, «яке хотілося б вести людині», - він узяв у чисто теоретичній, мислимій, уявній формі, а не в формі безпосередньо практичної реалізації «зацікавленого».

Справді, суть питання не в тому, що у людини може існувати ідеал, «поняття про найкраще життя», з іншого боку, і не в тому, що десь можуть бути в наявності засоби ствердження такого ідеалу, тобто особливий предмет, «що нагадує» нам про життя. Будь-яка потреба людини, якщо вона не стверджується безпосередньо, ще не є дійсною потребою. Тому і предмет, який лише «нагадує» про необхідне, є ще, по суті, не стільки предметом живого почуття, скільки самовираженням розсудку (хоча і не бездушного). Те, що визначає дійсність чуттєвого стану як такого (безпосереднє здійснення ідеалу життя в його історичній необхідності), залежить не тільки від

бажання або «наших понять» про життя, а й від самої історії, від відповідного характеру розвитку продуктивних сил і виробничих відносин людей.

М.Г. Чернишевський, подібно до Л. Фойєрбаха, не розумів цієї сторони справи. Тому там, де йому доводилося говорити про життя як про щось дійсно необхідне (з точки зору його як революційного демократа), він допускав її лише в формі «наших понять», в формі обов'язковості ідеалу, а тим самим і естетичне мислив суто споглядально і суб'єктивно. Там, де йому доводилося говорити про сам ідеал, тобто про життя, яке «хотілося б вести», він змушений був, як і Л. Фойєрбах, обмежуватися критикою сучасного йому, далеко не найкращого, життя селянина і аристократа і, таким чином, знову зупинятися на небажаному житті, тобто житті, цінність якого могла виявити себе хіба що стосовно смерті, каліцтва, в'янення людини взагалі. І тим не менше саме теорія М.Г. Чернишевського дає вихід до розуміння ряду дуже важливих і, прямо скажемо, не завжди правильно тлумачних нами положень.

По перше. Якщо ми визнаємо необхідність життя взагалі як своєрідну потребу людини, до того ж найбільш зацікавлену; якщо вона стосується не просто фінального пункту, результату нашого буття, а й будь-якого моменту такого буття, то реалізація такої потреби не може протікати в якихось інших формах, крім форми самого життя. Це означає, що естетичне почуття або естетичний стан є не тільки довільно вираженою оцінкою, судженням або думкою, скільки особливим відтворенням цілісності стану людини.

Можна сказати, що це - одна з примітних особливостей естетичного процесу. Почуття естетичного в повному розумінні слова є почуттям життя, хоча цей вислів частіше вживається в публіцистичному, ніж в строго науковому сенсі. На наш погляд, не можна правильно зрозуміти смисл «незацікавленості» естетичного процесу, розглядаючи його в якійсь іншій формі, відмінній від форми безпосереднього саморуку життя. Очевидно, така «незацікавленість» є лише зворотним (тобто реалізованим) боком прояву того найвищого і по-своєму завершеного інтересу людини, який є можливим лише в акті цілісного ствердження людини. Затим що, з іншого боку, в такому ствердженні завжди матиме місце зацікавленість, а стан людини залишатиметься незадоволеним, якщо зазначений найвищий інтерес людини не виявлятиметься тотальним проявом її життя.

Однак навіть цю тотальність не можна перетворювати в заключну форму вираження естетичного процесу. Оскільки стверджувати себе в одному моменті буття неможливо без того, щоб не стверджувався й інший момент такого буття, то звідси неможливою є і якась чиста форма естетичного стану людини, яка є відмінною від форми вираження морального, утилітарного або політичного відношень людини. Естетичність такого стану - це лише міра вираженої небайдужості (небезразличия) людини до світу, а не відокремлене відношення чи оцінка, що покладені поряд з іншими відношеннями людини. «Правда, - зауважував К. Маркс, - їжа, питво, статевий акт і т.п. теж суть справді людські функції. Але в абстракції, що відриває їх від кола іншої людської

діяльності і перетворює їх в останні і єдині фінальні цілі, вони носять тваринний характер»[1, т. 42, 97].

Це означає, що єдність форми естетичного стану покладена в єдності мети людського буття, де сама мета, хоч і виявляє себе як щось конкретне і здійсненне, завжди спрямована на щось нескінченне, тобто потребує постійного здійснення. Тому-то й неможливо виокремити якийсь останній і застиглий інтерес людини, за реалізацією якого можна було б відділити естетичний стан від кола «іншої людської діяльності», відірвати його від самої цілісності такої діяльності.

І друге положення. Нам видається, що М.Г. Чернишевський дуже глибоко торкнувся суті питання про мистецтво, коли спробував проаналізувати саме естетичні відношення мистецтва до дійсності. У найголовнішому і істотному це не стільки відношення відображення і відображуваного в чисто гносеологічному смислі, скільки відношення моменту життя (або переживання) і всього життя людини. Іншими словами, мистецтво є не лише формою свідомості, як цю свідомість можна розглядати з суто пізнавальної точки зору; з іншого боку - не тільки зовнішній акт вияву майстерності або ремесла художника-фахівця.

У ще більшій мірі його слід було б назвати формою особливого духовного відтворення людини, або, кажучи словами М.Г. Чернишевського, «відображенням життя в формах самого життя». Здається, що це положення М.Г. Чернишевського несе глибший сенс, ніж йому зазвичай надають мистецтвознавці та літературознавці. Мистецтво відображає життя, але не в тому значенні, що переносить форми речей, явищ, подій на полотно з фарбами, на сцену і т.п., а в тому, що переживає це життя, тобто відтворює такий момент буття людини, який певним чином протистоїть іншим моментам такого буття.

Можливо, парадоксально, але мистецтво тим і відображає дійсність, що вступає з нею в своєрідний полемічний конфлікт, протистоїть їй як міра належного, як ідеал. Акт людського переживання найбезпосередніше вказує на перетворення цього належного в dokonаний факт життя - у власне переживання, яке, як у краплі води, переломлює, а тим самим і відображає всі наявні, сформовані форми людського буття. Причому відображає саме тим, що виявляє свою найвищу небайдужість, безпосередність і самоцільність моменту відтворюваного життя, чи переживання.

На наш погляд, слід звернути увагу на те, чи не збіднюємо ми сам сенс буття мистецтва, коли намагаємося судити про нього лише за зовнішньою стороною вираження, за наявністю функціонуючих творів мистецтва, до того ж розглядаючи їх у вигляді чогось застиглого, предметного.

Зрозуміло, що дійсність мистецтва як певної форми відношення (бачення, переживання) людини полягає в тому, наскільки воно взагалі реалізується, тобто здійснюється в предметних формах свого буття, у вигляді своїх творів.*** З цієї точки зору, воно немислиме без того, щоб не постати в зматеріалізованих формах діяльності

фахівця-художника (скульптура в музеї, художнє полотно в картинній галереї тощо). Але чи лише ця діяльність і ці матеріальні форми буття мистецтва складають зміст його загального функціонування? Іншими словами, чи є воно породженням лише творчої фантазії та уяви фахівця-художника? Відповісти на ці питання позитивно так само важко, як важко стверджувати, що, скажімо, релігія (інша форма суспільної свідомості) є результатом діяльності одних попів і богословів. (Було б надто легко боротися з нею, якби це було так.)

З іншого боку, якщо мистецтво є формою саме суспільної (загальної і необхідної) свідомості (і саме - свідомості), то, мабуть, зовсім небезпідставним буде виглядати і таке положення. Ми говоримо про те, що обмежувати естетику рамками вивчення лише мистецтва вже об'єктивно невиправдано, оскільки поряд з «художньою діяльністю» існує «естетична діяльність», поряд з творами мистецтва існують «естетичні властивості природи і суспільного життя». В якому смислі тут тлумачиться поняття «художня діяльність»? Якщо в тому смислі, що це - діяльність виключно фахівця-художника, то цим навряд чи ми охоплюємо всю повноту змісту мистецтва. Тоді невиправданою виглядає ситуація, коли, звужуючи так межі функціонування мистецтва, ми «розчищаємо поле» естетичної діяльності, точніше - відокремлюємо і розширюємо таку діяльність винятково за рахунок обмежувального тлумачення суті мистецтва.

Візьмемо ті самі «естетичні властивості» природи, привласнення яких нібито не пов'язане з рухом мистецтва. З вузькою діяльністю фахівця-художника це привласнення, може бути, дійсно не пов'язане. Але якщо власне художню позицію людини тлумачити як позицію справді людської сприйнятливості до чуттєвих явищ, то слід ще подумати над питанням: чи може взагалі людина за даних історичних обставинах сприймати естетичне явище, своєрідно не ввівши себе в «стан мистецтва», не ставши на позиції особливої форми усвідомлення і сприйняття світу - форми художнього бачення довколишнього?

Ми загострюємо на цьому увагу, тому що в літературі в цілому ще не визначені чітко межі між художньою і естетичною діяльністю: то вони тлумачаться як рівноцінні, то перша постає «згустком» другої, то, навпаки, друга малюється «універсальною і пориваючою вузький горизонт» першої. З приводу всіх цих положень можна було б висловлювати певні судження. Однак головне, на наш погляд, полягає в усвідомленні того, що мистецтво (не ремесло, не просто майстерність, а певна позиція відношення людини) залишатиметься зразком, мірою людської сприйнятливості до чуттєвого світу допоки існуватимуть обмежені, збіднені, анти-суспільні форми такої сприйнятливості, що, таким чином, визначення суті художньої (особливої ідеальної, духовної) або естетичної (дійсно універсальної, всебічно чуттєвої) діяльності пов'язано не тільки з предметом сприйняття, оцінки тощо, а й з певними історичними соціальними умовами життя людини. Мистецтво зберігатиме (не може не зберігати) значення вказаної міри допоки її не набуде вся сфера реальної людської життєдіяльності. Іншими словами, мистецтво може дійсно органічно перейти в естетичну діяльність і

тим самим змінити свою форму, але не через ослаблення, а через зміцнення своєї значущості та необхідності для людини.

Розуміння мистецтва як форми суспільної свідомості і понині пов'язане з певними труднощами. Часом невміння осмислити його як саме форму свідомості штовхає дослідника на відмову визнати за ним ідеальну сутність функціонування. Мовляв, мистецтво - це зовсім не форма свідомості, а форма діяльності (мало не схожа з виробничою діяльністю взагалі), форма комунікативних зв'язків між людьми, форма вираження ціннісної інформації і т.п. Але мистецтво - це все-таки не дійсність, не життя, а лише їх відображення, хоча це відображення і відбувається в «формах самого життя».

Повертаючись до цієї думки М.Г. Чернишевського, слід, однак, відзначити, що в його поле зору ніколи не потрапляв цей гранично широкий соціально-історичний сенс буття мистецтва. Як і всі революційні демократи, він намагався вивести природу мистецтва з простого співвідношення наших «понять про життя» і самого життя, не зачіпаючи соціально-суперечливу основу духовного виробництва в цілому.

І в цьому немає провини М.Г. Чернишевського, наукова позиція якого визначалася сучасною йому історичною обстановкою. Але саме тому слід чітко розрізняти М.Г. Чернишевського як революційного демократа і М.Г. Чернишевського як непослідовного матеріаліста. Скажімо, Л.М. Толстой, за словами В.І. Леніна, був видатним мислителем безпосередньо в творчості, але цього не можна сказати про нього як про філософа. Можна підніматися до значних висот у тлумаченні конкретних художніх процесів (як це і властиво М.Г. Чернишевському в аналізі творів мистецтва, в розумінні завдань художника, у відстоюванні громадянської і суспільно-політичної спрямованості художньої творчості тощо) і тим не менш не розуміти до кінця соціально-історичну природу мистецтва, розкриття якої передбачає діалектико-матеріалістичної позиції дослідника. Фактично так і виходило: там, де М.Г. Чернишевський залишався революційним демократом, його хвилювали не стільки проблеми соціальної природи мистецтва, скільки насущні питання художньої практики; там же, де ці проблеми ставилися їм спеціально - наприклад в «Естетичних відношеннях мистецтва до дійсності», - він ще об'єктивно не був в змозі вирішити їх в діалектико-матеріалістичному дусі, так само як і не міг поширити матеріалізм на сферу розуміння суспільних явищ в цілому.

При цьому теорія М.Г. Чернишевського залишає найглибший слід в усвідомленні цілого ряду питань, які викликають гостру дискусію і понині. Одне з них є питанням про естетичне і самої потреби в ньому, про сенс естетичного ідеалу. М.Г. Чернишевський зміг виокремити лише відмінність цього смислу, як він представлений у відмінності уявлень «про краще життя» селянина і аристократа, тобто уявлень пануючого і пригнобленого класів людей. Однак в поняттях прекрасного, піднесеного, трагічного, взагалі - естетичного має бути виявлено не окремий, не класово обмежений, а єдино можливий, науковий зміст.

З цієї точки зору невдалою виглядає спроба зрозуміти смисл естетичного ідеалу за допомогою виокремлення його з ряду інших ідеалів. Хочемо ми того чи ні, але цим вже допускається певне протиставлення естетичного ідеалу, ідеалу моральному, політичному і т.п. Це з неминучістю призводить до того, що перший постає збідненим за ступенем вираженого в ньому інтересу, позаяк виявляється спрямованим не на буття людей в цілому, а на окрему сторону такого буття. Звідси принижується і сам сенс естетичного або та сама міра людської небайдужості, яка покладена в поняттях прекрасного, піднесеного тощо і яка повинна знайти своє вираження в естетичному ідеалі.

Тому не випадково в літературі часом побутують своєрідні тавтологічні вирази типу «естетичний ідеал комунізму», «ідеал краси» і т.п., де поняттям «естетичне», «краса» свідомо надається беззмістовний смисл. При цьому абсолютно не враховується, що якщо перед нами справжній ідеал - будь він по-людськи моральним або політичним, - то він не може не бути естетичним, тобто покладати в собі щось дійсно сприйняте, небезобразне, прекрасне. Своєю самостійністю естетичний ідеал зобов'язаний не якійсь окремій стороні життя, на яку він міг би спрямовуватись, а лише міру покладеного в ньому інтересу людини до різних сторін людського буття.

Нам видається, що саме з боку зацікавленості естетичний ідеал і ідеал життя взагалі - одне й те саме. Проти цього заперечують на тій підставі, що, мовляв, ідеал життя - «ширший», що він включає в себе на правах простих складових і ідеал моральний, і політичний, і ... естетичний. Однак формальним співвідношенням понять «ширше» - «вужче» не можна вирішити суть завдання. Тут не береться до уваги той дуже важливий змістовний момент, що не якась там грань, клас, підклас життя, а життя в його цілісності та історичній необхідності може скласти предмет найвищого людського інтересу, а тим самим визначити і сутність естетичності ідеалу. Позаяк, з іншого боку, якби не був останній вираженням саме такого інтересу, він став би обмеженим і менш зацікавленим, принаймні, відносно найвищої людської небайдужості (небезразличия). Іншими словами, ідеал життя тому і є естетичним, що він небайдужий до всіляких проявів людського буття.

Сказане неважко зрозуміти. Трудність може полягати лише в усвідомленні того, в силу яких реальних обставин людина може перетворювати окремі стани свого життя в єдино значущі і необхідні, чому за окремими потребами або їх сумою вона може не бачити єдиної потреби - цілісного ідеалу життя. Таким чином, трудність може полягати лише в практичному розв'язанні питання про правильне співвідношення цього «життя взагалі» з конкретними формами його реалізації, тобто про таке розв'язання, при якому будь-який стан людини міг би виступити актом його людського ствердження.

За естетичним ідеалом прихований гранично широкий інтерес людини. Цей інтерес тотожний вираженню необхідності існування такого способу виявлення всіх станів людини, який в певному сенсі залишається невичерпним і необмеженим за багатством свого людського змісту. Іншими словами, за естетичним ідеалом

приховано не стільки той чи інший застиглий стан бажаного життя, скільки міра такого життя чи ступінь необхідності його бути вираженим єдиним, комуністичним способом (образом). Мабуть, така необхідність не є продуктом виключно одного з відомих нам способів виробництва людей. Як така вона впливає з глибинної історичної неминучості перетворення людини у власне суспільну, комуністичну істоту.

Однак цей гранично широкий сенс людської небайдужості, що акумулюється в естетичному ідеалі, не можна мислити чисто абстрактно, на зразок уявлення якоїсь «абсолютної ідеї» і її необхідності бути нав'язаною розвитку людини і суспільства. Оскільки питання про реалізацію сенсу людської життєдіяльності завжди залишається питанням постійного здійснення практики життя людини в будь-якому з моментів такого життя, то і зміст естетичного ідеалу не може бути застиглим і відірваним від такої практики. Форма, яка визначає цей зміст, настільки рухлива і різноманітна, наскільки різноманітним є здійснення сенсу життя людини.

Із цього не варто робити висновок, ніби естетичний ідеал - лише форма реалізації мети життя. Він, безумовно, виступає і від імені її змісту, але тільки в надто вузьких межах: в самому акті становлення безпосередності стану людини. Іншими словами, естетичний ідеал своєрідно проводить мету життя в тенденції, історично і вичерпує її до кінця лише в збігу її із засобами свого ствердження або в перетворенні цих засобів в щось самоцільне для людини. Пункт такого збігу становить дійсність естетичного ідеалу по суті поняття естетичного. Адже не вичерпуючи мету життя повністю і без залишку, принаймні в цьому збігові її з засобами, естетичний ідеал перестав би бути власне естетичним. Строго кажучи, він скинув би з себе суть тих визначень, які покладені в поняттях прекрасного, піднесеного тощо.

У підсумку виходить, що там, де естетичний ідеал залишається ще суб'єктивним утворенням, покладанням, метою людини, він аж ніяк не є чимось безпосередньо естетичним. Останнє дається по той бік покладання як щось справді живе, як форма певного руху самого життя. Там, де він виступає в значенні цього естетичного, він, навпаки, вже не є метою, образом у власному розумінні слів, а певною формою реально вираженого емоційного стану людини.

Цим і пояснюється та вельми парадоксальна ситуація, яка потрапляла в поле зору багатьох дослідників. Будучи певним суб'єктивним утворенням, естетичний ідеал проте не містить в собі ніякого «конкретно-чуттєвого змісту». Його єдина конкретність, до того ж не просто мисленого, гносеологічного, а чуттєвого, справді естетичного порядку, покладена в безпосередності самоствердження мети життя - в самоцільності людського переживання. Тільки з нескінченної низки актів такого переживання складається його загальний, понятійний зміст. Але це вже такий зміст, що, якщо ми відриваємо його від метаморфоз зазначеного переживання, було б правильніше віднести його до поняття цілі життя, а не до власне ідеалу, до руху мислення, а не чуттєвості.

Естетичний ідеал - це безпосередність мети життя людини як справжня визначеність засобів її досягнення. Ця особливість естетичного ідеалу бути визначеністю не тільки мети життя як чогось суб'єктивного, а й засобів її ствердження як чогось об'єктивного, залишається незрозумілою ні для вульгарного матеріалізму, ні для ідеалізму. Вона породжує у них ілюзію, ніби естетичний ідеал є або абстрактним образом якоїсь «досконалості» буття, яке нічого спільного не має з конкретними цілями і потребами людини, або, навпаки, є лише такою метою, яка спрямована на якийсь бажаний стан життя, винесений в «дурну нескінченність», і яка не покладає жодних конкретних засобів свого практичного досягнення.

Однак, відірваний від власне чуттєвої форми свого вираження, естетичний ідеал перетворюється на абстракцію, яка спонукає вкладати в нього або занадто широкий зміст, подібний до чисто мислимого уявлення про «краще життя», «гармонію життя», «досконале буття» тощо, або надто вузький зміст, який, хоча й не позбавлений своєї чуттєвої виразності, виявляється ототожненим мало не зі змістом тих чи інших предметів, явищ, подій, які оцінюються естетично (як то: «Для мене естетичним ідеалом є В. І. Чапаєв»).

З цього випливає, що необхідно проводити досить чітку грань між естетичним ідеалом як покладанням, прагненням, метою і естетичним ідеалом, узятим у формі практичного самоствердження такого прагнення і такої мети. Позаяк в підсумку виявиться так, що якщо ми беремо його в першому значенні, то він неминуче постане так званим «ідеалом краси», буде пов'язаний лише з визначеністю прекрасного. І це природно. Адже ідеал завжди покладає не часткову, а повну тотожність себе із засобами, на чому і ґрунтується феномен краси. Він не може завідомо покладати свою нездійсненність або передбачати якийсь трагічний кінець людини в такому здійсненні (навіть чи можливий якийсь «ідеал трагічного»).

Однак не слід забувати, що все це стосується естетичного ідеалу, який береться ще як покладання необхідного. Затим, що в фактичній реалізації, в самому переживанні цього необхідного є можливим різний ступінь тотожності ідеалу і його засобів, на чому базується і відмінність тих визначень, які фіксуються поняттями піднесеного, трагічного, комічного і т.п. Причому сам факт відмінності такої тотожності зовсім не вказує на якусь принципову нездійсненність ідеалу. Навпаки, він свідчить про справжнє багатство чуттєвих визначень цього процесу.

Скажімо, ідеал комунізму є дійсно естетичним. Але це не означає, що в самому здійсненні його (не просто в покладанні) не можуть мати місця муки, страждання людини, що, інакше кажучи, таке здійснення завжди буде повним і вичерпним в будь-якому з станів людини. Це був би занадто легкий ідеал, якби він реалізувався таким чином. В тому-то й велич ідеалу комунізму, що він покладає не стільки людину, замкнуту в своєму почутті досягнутого, скільки людину цільну в своїх прагненнях, в своїй радості і стражданнях. Ця піднесеність ідеалу підкреслює лише те, що реалізація його вимагає від людини певної напруги життєвих сил, пристрастей, непохитної волі,

які, хоча й не свідчать про остаточність досягнення ідеалу, проте аж ніяк не означають і збайдужіння до нього людини.

Не координація, а субординація визначають відношення естетичного ідеалу до інших ідеалів. Оскільки ствердження історичної необхідності життя в цілому неможливе без того, щоб не стверджувався при цьому один з конкретних суспільних станів людини (утилітарний, моральний, політичний), остільки неможливо і існування естетичного ідеалу в його чистому вигляді, відмінного від морального або політичного ідеалів. Швидше, саме єдність їх, міра необхідності їх реального втілення в будь-якій з форм життєдіяльності людини і складають суть естетичного ідеалу в неповторності його руху. Хоча, з іншого боку, в залежності від того, який з конкретних станів людини стверджується в даній ситуації або в даний історичний час і наскільки самоцільним є такий стан за своїм специфічно моральним або утилітарним вираженням, можна говорити і про існування інших ідеалів в їх відносній самостійності.

* Навіть поняття «витвір мистецтва» в строгому сенсі слова вказує не стільки на існування, скільки на дієслово, на живий процес. «Творити» (виробляти, робити) мистецтво, вочевидь, означає найближчим чином відтворювати певне відношення, бачення світу, як переживання людини.

4.3. ПРО ОБРАЗНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО ВІДНОШЕННЯ, АБО ПРО СПІВ-ОБРАЗНІСТЬ ФЕНОМЕНА ЧУТТЄВОГО

Уявлення про естетичний ідеал не тільки як про певну ціль, потреби людини, а й як про момент специфічного виявлення людського переживання (форми життя) дає вихід розумінню образності в естетичному процесі, або спів-образності (сообразности) феномена чуттєвого взагалі.

Естетика має давню традицію оперування поняттями «образ», «уява (воображение)», «спів-образне (сообразное)», «не безобразне, непотворне (небезобразное)», «доцільне (целесообразное)» тощо. Достатньо згадати зусилля класичної німецької філософії у вирішенні різноманітної естетичної проблематики через звернення до кола зазначених понять, щоб переконатися у не випадковості їх залучення в естетичний аналіз.

Загально визнаним є положення про те, що найістотнішою рисою естетичних відношень мистецтва до дійсності є їх специфічна образність. Однак тлумачення цієї останньої пов'язане зі значними труднощами. Ще й понині можна стикатися з різними точками зору стосовно предмета розмови, з неузгодженими, часом антиномічними твердженнями.

З часу російських революційних демократів у матеріалістичній естетиці твердо закріпилася думка про те, що художня образність є не просто випадковою рисою мистецтва, а найістотнішим вираженням всієї його природи. Згодом ця думка

набувала різних змін, головним чином - в напрямку з'ясування відображальної здатності мистецтва, уточнення самого поняття «образ» тощо. В цілому і тут висловлювалися судження доволі суперечливі і різнопланові.

Безсумнівно, мистецтво за своєю глибинною сутністю є специфічно образним відображенням дійсності; в цьому не можуть не сходитися всі представники матеріалістичної естетики. Головне, все-таки, залишається за тлумаченням самої цієї специфічності. Здебільшого вона виводилася з порівняльного аналізу художнього і наукового пізнання взагалі. Однак при більш глибокому проведенні такого аналізу (саме на його підставі революційні демократи висунули тезу про те, що мистецтво відображає дійсність в образах, а наука - в поняттях) виявилось й інше, не менш правильне положення: науковим знанням теж властива образність, а мистецтву, в свою чергу, - понятійність. Тим самим склалася вельми парадоксальна ситуація: тлумачення відображальної природи мистецтва і науки, інакше кажучи, розглядання їх в площині основного питання філософії як форм свідомості (а саме в цій площині покладено вододіл між матеріалістичним і ідеалістичним уявленням про їх сутності) стало перешкодою на шляху осмислення самої специфіки образності і в мистецтві, і в науці.

Дійсно, така специфіка абсолютно не вловлюється в площині гносеологічного співвідношення форм свідомості і форм буття. Тут вони завжди представлені в чіткій і однозначній залежності: перші є відображенням других. Сам сенс відображення такий, що коли останнє є своєрідною копією, знімком відображуваного, то воно, незалежно від форми свого прояву, не може не нести елемент образності. Тим більш це буде справедливо, якщо відображення береться на вищому рівні свого прояву - в русі свідомості. Як би там не було, але основне питання філософії не припускає і не може припускати відповідь на те, чим відрізняється, скажімо, моральна свідомість від релігійної, правова від наукової, художня від політичної тощо, щоб на підставі такої відмінності можна було говорити про своєрідність їх образності. Така відповідь зводиться лише до уявлення про те, що і мораль, і релігія, і право, і мистецтво тощо є, зрештою, відображенням суспільного буття і як такі покояться на єдиній відображальній здатності свідомості.

В результаті ставало очевидним, що специфіка форм суспільної свідомості може виявлятися за умови розгляду їх не тільки як форм відображення, а й як певних форм діяльності, взаємовідносин людей. Інакше кажучи, розмова напрошувалась перенестися в площину з'ясування багатства реальних взаємин суб'єкта і об'єкта, що в певній мірі є достатньо виправданим. Одна справа - зв'язок «свідомість - буття», за яким фактично ховається лише рух відображення, а інша - зв'язок «суб'єкт - об'єкт», за яким покладена вся практика, способи життєдіяльності людей і т.д., тобто щось більш універсальне, ніж просто відображення.

Але й це не все. Виявилось, що розгляд зв'язку суб'єкта і об'єкта через призму виявлення в ньому місця науки або моралі, релігії або мистецтва, породжувало нові

труднощі, перед якими вже остаточно зупинялася думка. Справа в тому, що позиція такого розгляду нерідко представлялася занадто віддаленою від позиції аналізу основної гносеологічної проблематики, зокрема, від вирішення основного питання філософії стосовно форм суспільної свідомості взагалі. Іншими словами, коло замкнулося. Щоб зберегти матеріалістичний погляд на науку або мистецтво, слід говорити про них тільки як про форми відображення, а не як про форми діяльності. Тоді втрачається їх специфіка. Щоб вловити цю специфіку і говорити про них як про форми діяльності, слід залишити осторонь основне питання філософії, що навряд чи прийнятно для збереження матеріалістичного погляду на речі.

Неважко помітити, що тут виявляються труднощі не діалектико-матеріалістичної позиції дослідника, а позицій вже відомих нам онтологізму і гносеологізму. Онтологізм шукає для мистецтва такий специфічний предмет, пряме перенесення змісту якого в свідомість («відображення») робив би саму цю свідомість по-особливому образною, вірніше, картинною, наочною і т.п., адже тільки так можна трактувати тут образність, якщо відображення не береться і в значенні творчості. Але оскільки межі цього предмета все-таки не можуть бути описані з точки зору зв'язку «свідомість - буття», позаяк в поле зору мистецтва може потрапити і те, що цікавить науку, мораль, політику тощо, то онтологізм змушений слідувати в прямо протилежний бік, перетворюючись фактично в свій антипод - гносеологізм. Відтепер, залишаючись прив'язаним до того-таки вузько-гносеологічного зв'язку «свідомість - буття», він починає шукати відмінність форм свідомості в... самій свідомості, вірніше, в механізмах мислення, в суб'єктивності.

Так ставиться по суті хибне завдання: для кожної з форм свідомості відшукати основу їх функціонування в дії зазначених механізмів мислення. Мовляв, для науки характерним є рух мислення на рівні абстракцій, понять тощо, для мистецтва - на рівні образів, конкретно-чуттєвих уявлень і т.п. До яких тільки неймовірних доказів не вдається онтологізм, намагаючись розв'язати цю задачу! Не наводитимемо якихось конкретних прикладів, коли йдеться про принципи. До того ж естетики добре знають, що не так рідко і понині можна надібати думку, ніби художнику, на відміну від ученого, більш властиві конкретно-чуттєве мислення, емоційність, особлива темпераментність, буцімто реакція його на навколишнє середовище більше пов'язана з дією першої, а не другої сигнальної системи тощо А втім, по суті, це - результат критикованого нами принципу. І не такий вже він безпечний. Якщо у встановленні відмінностей мистецтва і науки наведена вище думка ще може здатися правдоподібною, то стосовно розуміння специфіки інших форм суспільної свідомості така думка не без волі того-таки онтологізму може виявитися більш ніж безплідною. Якщо відшукувати особливі механізми мислення, скажімо, для релігійної свідомості, якщо такі механізми є і це - властивість самого мислення (а в підсумку - і властивість мозку людини), то це помилка не тільки гносеологічного, а й ідеологічного порядку.

Те, що онтологізм завжди залишався непослідовним, - швидше не виняток, а правило. Доволі часто дослідник, що втратив надію виявити специфіку форм суспільної

свідомості в самому відображенні, змушений йти в царину чисто емпіричних пошуків, наприклад, зміщувати увагу з мистецтва, як форми суспільної свідомості, на процес формування або створення твору мистецтва. Логіка тут проста. Вихід зі скрутного становища вбачається в тому, щоб за допомогою зведення мистецтва, як цілого, до прояву його в діяльності фахівця-художника зосередити увагу на тих компонентах художнього образу, з яких зрештою складається специфічність художнього процесу: на особливих прийомах художника, типізації та індивідуалізації, зображенні художньої правди через художню умовність тощо.

Звичайно, такий відхід в бік емпіризму, перемикання уваги на процес народження образу в творі мистецтва, на таїнства творчої лабораторії художника може принести певні плоди. Але, нажаль, він залишається безуспішним тому, що в результаті перетворює поняття «художнє», «інтуїція», «позиція художника» тощо мало не в синоніми раніше невловимої специфіки мистецтва. Бо, як правило, вказані поняття беруться тут у вкрай вузькому тлумаченні і зводяться до уявлення образності як чогось створюваного за допомогою прийомів діяльності фахівця-художника, в той час як мистецтво в цілому є результатом діяльності суспільної свідомості взагалі, отже, і притаманна йому образність впливає з глибинних основ функціонування певної сторони духовного виробництва.

Як би там не було, уявлення про мистецтво як діяльність, творчість, ціннісне відношення і т.д. не повинно знімати або применшувати уявлення про нього як про форму суспільної свідомості. Тільки за таких умов можна правильно орієнтуватися в пошуках багатства змісту образності мистецтва. На наш погляд, абсолютно невиправданою виглядає спроба деяких дослідників витлумачити визначення мистецтва як форми суспільної свідомості надто «загальним», «не цілком точним» і т.п. Форма мистецтва - єдина, і нею є певним чином функціонуюча людська свідомість. Прагнення ж зобразити мистецтво то як форму комунікативних зв'язків, то як форму ціннісних відносин, то як форму буття інформації і т.д. не наближає до розуміння мистецтва, а лише віддаляє від такого розуміння.

Наведемо думку одного з відомих і шанованих авторів (не називатимемо його ім'я), яка стала доволі типовою для багатьох наших дослідників: стало «загальним місцем» розглядати мистецтво виключно формою суспільної свідомості. Тим часом це визначення - правильне в своїй основі – є недостатнім і тому не цілком точним.

Автор багато в чому правий. Дійсно, дослідник часом звертається до тези про мистецтво, як форму суспільної свідомості, тільки в контексті «загальних розмов» з приводу точки зору матеріалізму чи ідеалізму в погляді на мистецтво. При цьому звернення до такої тези, як правило, не грає якоїсь методологічної ролі, а швидше є прикрою необхідністю зайвий раз підкреслити деякі тривіальні положення, без яких він, тим не менш, не може обійтися, якщо бажає з'ясувати свою позицію.

Однак автор неправий в іншому. Визначення мистецтва як форми суспільної свідомості є найбільшим завоюванням марксистської методології, яка зуміла побачити

за ним, як і за мораллю, релігією, наукою тощо, не просто прояв діяльності (що взагалі може створюватися людиною без діяльності?), а насамперед певні духовні утворення, які стоять чи бодай стояли в специфічно суперечливому відношенні до всього матеріального виробництва як такого. Жодна з філософських концепцій, що передувала марксизму, (до речі, доволі успішно розвивали уявлення про форми суспільної свідомості як про різні види діяльності) не піднімалася до осмислення такої суперечливості, справжнього соціально-історичного взаємовідношення цих духовних утворень з матеріальним буттям людей. Розуміння мистецтва, моралі, політики тощо як надбудовних явищ над матеріальним виробництвом позбавляло їх самостійної історії, відмінної від історії реального суспільного буття. А це означало, що відтепер джерело їх розвитку повинне зв'язуватися не просто зі здібностями людини до того чи іншого виду діяльності, а насамперед з метаморфозами самого буття людей, отже, зі своєрідністю відображення його у свідомості цих людей.

Саме тому визначення мистецтва як форми суспільної свідомості є цілком точним і правильним не тільки «в основі», а й в будь-яких «деталях». Завдання, швидше, полягає в тому, щоб до кінця правильно зрозуміти сенс цієї форми як специфічного відображення, як становлення певної свідомості людини.

Відомо, що відображення, як воно може братися на рівні механічної форми руху матерії, і відображення, як воно виявляє себе на рівні руху людської свідомості, - це різні процеси, хоча вони і мають щось спільне. У будь-якому випадку, для вихідного осмислення людського відображення навряд чи слід вдаватися до таких прикладів. Скажімо, вдаряють м'якою кулькою об тверду. Висновок: тверда куля відбилася у м'якій. Якщо не забувати, що відображення є загальною властивістю матерії, така демонстрація його на прикладі нічого не пояснює навіть стосовно механічної форми руху матерії. Позаяк в даному випадку відбилась не куля в кулі. Що в чому відбилося - це зовсім не питання теорії відображення, а, на худий кінець, питання криміналістики. Відображаються одна в одній не речі як такі, а певні протилежності: тверде - в м'якому, кисле - в солодкому, високе - в низькому і т.п. Іншими словами, правильне, діалектико-матеріалістичне розуміння відображення має зв'язуватися з розумінням боротьби протилежностей. Строго кажучи сама ця боротьба протилежностей і є живою душею відображення. Мабуть, свідомість як щось ідеальне тому і здатна до універсального відображення, що по суті вона так само універсально і протистоїть всьому матеріальному як такому.

Ця філософська думка має важливе методологічне значення. Вище вже зазначалося, що мистецтво тим і відображає дійсність, що вступає з нею в певний полемічний конфлікт, протистоїть їй своїм ідеалом. Уже сам факт існування такого ідеалу в живому організмі мистецтва робить саме мистецтво далеко не безвідносним до історичного протиборства всього зацікавленого і незацікавленого для людей. Мистецтво завжди розв'язує це протиборство на користь ідеалу як чогось належного, але розв'язує саме духовно, в формі того самого усвідомлення необхідного, яке рухається і певною формою переживання.

Що стосується якихось подробиць, то і тут зазначена філософська думка залишається справедливою. Художник, створюючи конкретний твір мистецтва, не може не «виносити вирок дійсності», не може не давати оцінку їй через призму уявлення про красу, необхідності ствердження естетичного ідеалу. Але тим самим (і це - основне, на чому тримається художній образ або, точніше, що дає причину називати образ в мистецтві художнім) він не може не вступати і в опозицію до всього потворного, низького, огидного тощо, як до деякої протилежності зазначеного ідеалу. І якщо художник береться за розв'язання цієї протилежності, то не слід забувати, що зрештою цей процес і тут, в конкретному творі мистецтва, здійснюється головним чином у формі духовній, а не практично-виробничій.

З цієї точки зору художній образ є не просто прийомом самого художника, процедурою здійснення типізації та індивідуалізації (часом образ бачать в простій метафорі, порівнянні, алегорії). Мабуть, образ в мистецтві не стільки створюється художником, скільки задається йому самим смислом існування мистецтва. Іншими словами, іманентно притаманна останньому образність впливає з необхідності специфічно духовного розв'язання протиріч між естетичним і байдужим (безразличним), прекрасним і потворним. І незалежно від того, чи буде таке розв'язання здійснюватися як спеціальне завдання фахівця-художника чи - самочинно, як це може зробити просто багата в своїх потребах людина, воно не може не бути образним, тобто протікати в якихось інших формах, відмінних від форм руху життя як чогось не-без-образного (прекрасного) для людини. Це означає, по-перше, що образ в мистецтві ні на що інше не може бути «схожий», крім як на ... образ (спосіб особливого відтворення) життя людини; по-друге, що саме завдяки цьому він не може не бути естетичним за самою суттю свого функціонування.

М.Г. Чернишевський цілком обґрунтовано відзначав, що сфера мистецтва обіймає собою все, що цікавить «людину не як вченого, а просто як людину; загально-цікаве в житті - ось зміст мистецтва»[40, 115]. Якщо відкинути тут деяку абстрактність поняття «людина», то слід погодитися в головному: мистецтво спрямоване не на той чи інший бік бажаного життя, а на уявлення цього життя як чогось цілого, організованого, спів-образно (згідно образу (со-образно)) даному в самому переживанні. Тут образність, естетичність і художність представлені як органічні сторони єдиної природи мистецтва.

По суті, образ в мистецтві - це форма самого мистецтва, форма специфічно духовного розв'язання (через переживання, а тим самим - і відображення) протиріч естетичного порядку. Саме тому, що таке розв'язання стосується не окремого інтересу, а ідеалу, найбільш значимого в житті людини, форма відображення в мистецтві не може бути неупередженою, розсудливою, у вигляді простого розуміння. Але це не означає, що образності мистецтва є чужою понятійністю. Поняття - це система знань. І чим повнішою і змістовнішою буде ця система, тим конкретнішим, всебічним, а отже, ціліснішим охоплюватиметься в понятті предмет відображення. Правда, це ще образність не художнього, а гносеологічного порядку, позаяк їй не вистачає певного чуттєвого моменту. Інакше кажучи, тут поняття ще не доведено до завершеності і

безпосередності за самим ідеалом. Така завершеність матиме місце, якщо поняття в своєму природному формуванні стане не тільки відображенням істини, а й торкнеться відношення цієї істини до смислу людського пізнання, а отже, людської життєдіяльності взагалі.

Наприклад, «капітал» в найближчому розгляді постає просто терміном. Але, взятий як поняття, як система знань у викладі К. Маркса, він дає одночасно і зримий образ всього товарного виробництва в цілому. Більш того, оскільки ця система знань, або саме розуміння, сутності товарного виробництва формувалися не як самоціль, то в своєму логічному завершенні (а не просто в художніх прийомах викладу) розуміння капіталу не могло не торкнутися і смислу людського виробництва взагалі, а звідси і тенденції, ідеалу розвитку людського суспільства. Тому не випадково, що однойменний твір К. Маркса справедливо називають настільною книгою пролетаріату. У ній в рівній мірі представлені і знання «існуючого стану справ», і знання ідеалу життя людини, його майбутнього.

Поняття «образ» історично увібрало в себе доволі суперечливий зміст. Під образом розуміють і певний характер руху мислення («образ мислення»), і своєрідну міру чогось («зразок», «взірець»), і спрямованість, спосіб вираження життя в цілому («образ життя»). Цікаво також, що, скажімо, віруюча людина називає зображений на полотні лик Христа... образом. Як бачимо, і такий зміст образу може мати місце. Хоча цей останній випадок заслуговує на те, щоб зупинитися на ньому. Мабуть, є велика істина в тому, що і релігія, і мистецтво «прагнуть» одного й того самого: апелюють до моменту найвищого людського інтересу, до мети, до сенсу людського буття. У цих крайніх спонуканнях вони, мабуть, і збігаються. Справжня несумісність їх виявляє себе в іншій площині. Для релігії такі «спонукання» залишаються лише простою рефлексією почуття. Адже вона ніколи не вказувала і не могла вказати ні на дійсний сенс життя людини, ні на шляхи і засоби його реалізації. Для неї ці останні завжди були покладені лише в абстракції порожньої віри. По суті, бог - це кінцева мета і засіб життя одночасно, щось подібне до екзистенціалістської «туги», яка покладає лише одні страждання і терпіння.

Віковічна несумісність мистецтва з релігією в тому й полягала, що кожним своїм творінням воно давало незламний бій цьому замкнутому в собі стражданню і терпінню, давало можливість відчутти, пережити і випробувати ті стани людини, в яких згадані мета і сенс людського буття вже проявлялися тут, у самому почутті, не в формах людської життєдіяльності, що покладаються, а, що становляться.

Нам видається, що поняття «образ» має найтісніший зв'язок з поняттям «спосіб», в даному випадку, з поняттям «спосіб виробництва», що позначає головне і визначальне в життєдіяльності людей. «Спосіб виробництва, - писав К. Маркс, - слід розглядати не тільки з того боку, що він є відтворенням фізичного існування індивідів. Ще більшою мірою, це - певний спосіб діяльності даних індивідів, певний вид їх життєдіяльності, їх певний образ життя»[1, т. 3, 19].

Правда, образ частіше мислиться нами як суб'єктивне відображення об'єктивного світу, в той час як спосіб - цілком реальним процесом. З цієї точки зору в них дійсно є щось несумісне. Мабуть, спосіб і образ життя, інакше кажучи, реальне і ідеальне цього життя виступають нерозривним цілим тоді, коли спосіб виробництва виступає одночасно і способом самоствердження людини. Тут ідеал життя, або образ життя, у власному розумінні слова ще не відокремлюється від самого способу, а органічно реалізується в ньому, не застигає у вигляді власне духовному, а здійснюється в наявних формах буття людей. Мабуть, в певному сенсі можна стверджувати, що, скажімо, якщо для первісної людини існувало прекрасне, то, - не як заперечення потворного (безобразного, без-образного), а як ствердження того, що могло даватися виключно зі способом (реальним образом) життя, тобто даватися як щось спів-образне (згідно образу).

Лише з появою антагонізму всередині способу виробництва образ набуває самостійного значення, перетворюючись в ідеальне уявлення належного життя, в його своєрідний духовний «взірець», міру тощо. За змістом, за покладеним в ньому інтересом він, таким чином, не відрізняється від зазначеного способу реального ствердження людей, але сама духовність його форми свідчить про те, що спосіб виробництва придбав і свій деякий негативний зміст. З цього часу образ - це й мета життя людини, а предмет чи явище, що втягнуті в таку мету, стають доцільним або недоцільними.

У зв'язку з цим доволі цікавим виглядає кантівське положення про те, що краса - це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення мети. Це положення давало чимало приводів для звинувачення Канта в формалізмі. Однак буде справедливим зазначити, що кантівське визначення краси через форму доцільності предмета має дуже глибокий сенс, якщо не спрощувати поняття «образ», «спів-образне», «доцільне» ((целесообразное), ціль згідно образу, або згідно образу і цілі). Адже, по суті, Кант є правим саме за змістом: якщо доцільність предмета сприймається без уявлення самої цілі, іншими словами, якщо ціль перетворюється в образ, то це означає, що і предмет стає чимось спів-образно (згідно образу) даним, тобто даним не-без-образно, прекрасно. Гегель, аналізуючи цю ситуацію, вірно зауважив, що тут уявлення краси як форми взагалі знімається, позаяк Кант бачить ціль і засіб не розірваними протилежностями, що мертво протистоять одна іншій, а взаємопов'язаними, що переходять одна в іншу, а тому й заперечують себе в цьому переході.

Явище є чуттєвого спів-образним вже тільки тому, що воно дається безпосередньо. У цій безпосередності ціль і засіб, зливаючись в самій діяльності людини, перетворюються воістину во-образ, в живий рух уяви, чуттєве ствердження тощо, предмет якого не можна характеризувати в значенні чогось доцільного. Швидше, тут більш придатними являться такі поняття, як «спів-образне», «не безобразне» тощо.

4.4. ЗАКОНОМІРНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ І ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ІСТОРИЧНОГО АНАЛІЗУ. ДО ПЕРЕДУМОВ ПОБУДОВИ ТЕОРІЇ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО

Сутність естетичного процесу полягає не в тому, що він є формальним визначником буття естетичного. В правильно зрозумілому значенні він є органічним моментом, своєрідним завершенням такого буття як з боку суб'єктивності, так і з боку об'єктивності свого прояву. У цьому сенсі естетичний стан – є не просто чисто суб'єктивною стороною зазначеного процесу; це - специфічний і в певному сенсі єдиний спосіб, завдяки якому естетичне може виявлятися, розкриватися, досягатися таким, яким воно постає в своєму практичному зв'язку з людиною.

Ми не випадково хочемо представити естетичний стан людини способом досягнення естетичного. Адже, зрештою справа не в оцінках чи судженнях смаку, які теж бачаться інструментом такого досягнення. Справа в тому, що поза живою естетичною практикою, поза повнотою сприйняття і переживання людини жодні естетичні цінності не можна назвати дійсними. Це рівнозначно тому, як поза пізнанням і практикою будь-яке питання про буття залишається відкритим. Хоча, з іншого боку, - і це важливо саме з приводу принципового розв'язання основного питання філософії - саме ця сама практика, в даному випадку - жива безпосередність естетичного стану людини, виносить остаточне судження на користь дійсності чи недійсності таких цінностей, отож, на користь їх об'єктивності чи суб'єктивності. Однак таке судження правильніше пов'язувати не з функціонуванням безпосередньо естетичного сприйняття і переживання, мета яких – є особливою, а з розв'язанням власне філософського завдання, яке передбачає аналіз суто гносеологічної проблематики.

Це означає, по-перше, що не будь-якій практиці дається естетичне. Важливо говорити не про практику взагалі, а насамперед про те її вираження, яке характеризує саму сутність закономірності людської чуттєвої діяльності. Згадаймо ще раз думку К. Маркса: «Пригнічена турботами, нужденна людина є нечутливою навіть до найпрекраснішого видовища...» [1, т. 42, 122]. Значить, перебування людини в нужді, в турботі, взагалі - в невільному стані теж може скласти вираження практики людини. Але це така практика, яка веде до прямого заперечення людської сприйнятливості естетичного. Тут ця несприйнятливість є тотожною якщо не відсутності здатності людини взагалі виявити і досягнути явище естетичного, то відсутності можливості досягнути його в даній ситуації, за умов буття, що сформувалися.

Але це означає й інше. Щоб мав місце естетичний процес, мало мати у своєму розпорядженні предмет відповідної оцінки, «судження смаку», з іншого боку - мати спонукання до вираження таких оцінок. Не менш важливим є й наявність свободи суспільного стану людини - цієї головної передумови людської сприйнятливості донавколишнього середовища взагалі. Ця свобода не створюється лише волею людини, прямо і безпосередньо вона не визначає і естетичність її стану. Але вона незримо присутня в такому стані як актуалізоване вираження того змісту, який

визначає спрямованість переживання людини, сенс її відношення до предмету як до самої себе.

На цю обставину хотілося б звернути особливу увагу. Бо доволі часто в літературі естетичний процес представляється актом пасивним і довільним, який залежить якщо не від зовнішнього предмета і його властивостей, то просто від волі людини і її бажань. Але як в тому, так і іншому випадку залишається незрозумілою і якась інша форма прояву такого процесу, крім форми вираження пасивної оцінки, судження смаку тощо або форми можливого вольового акту, що пов'язаний із здійсненням цих оцінок. У підсумку говорити про закономірності естетичного процесу стає так само важко, як спростувувати можливість випадкових оцінок або довільних суджень людини.

«Коли ми судимо про вчинок людини, - пише, наприклад, М.С. Каган, - ми можемо оцінити і те, що ця людина сказала, і те, як вона це зробила; в першому випадку наше судження буде етичним, а в другому - естетичним»[23, 43].

Емпірично ця думка, можливо, і правильна. Однак щодо відшукання якоїсь закономірності естетичних суджень вона виглядає малопереконливою. За М.С. Каганом, достатньо висловити те чи інше судження - і ми у полоні тієї чи іншої чуттєвості. Навряд чи це так. Закономірність естетичного процесу не тотожна необхідності здійснення тих чи інших оцінок або суджень людини, хоча поза ними і не можлива. Думка М.С. Кагана тим більш не переконлива, що самому автору відомо положення, яке ближче до істини: одна справа - висловлювати судження про предмет, а інша - сприйняти (пережити) його естетично. М.С. Каган шукає розуміння закономірності естетичних суджень, але шукає поза з'ясуванням цілісної природи людської чуттєвості, поза повнотою бачення її як складного соціального акту ствердження людини.

Щось аналогічне знаходимо і у Ф.Д. Кондратенко: «Те чи інше явище природи, річ, вчинок, поведінка, подія, твір мистецтва, які не виходять за межі нашого уявлення про норму, залишають нас байдужими. В такому випадку байдужість виступає естетичною оцінкою, яка часто виражається в таких судженнях, як "добре", "так собі", "нічого"»[26, 257].

Це положення є цікавим в тому сенсі, що в ньому до крайності загострюється уявлення про чуттєвість як вкрай пасивний і довільний акт, що подібний до випадково виниклої думки людини. Ф.Д. Кондратенко в ім'я встановлення якоїсь закономірності естетичної оцінки виганяє з неї весь власне чуттєвий, небайдужий, «переживаний» бік. Якщо у М.С. Кагана така закономірність ще зв'язується з необхідним вираженням оцінки в її якомусь емоційно-чуттєвому забарвленні, то у Ф.Д. Кондратенко вона зведена просто до байдужого руху судження, що узгоджується з якимось абстрактним «уявленням про норму». Втім, в цьому немає нічого дивного, якщо згадати заключний висновок Ф.Д. Кондратенко: «...в речі нічого не залишається, що можна було б оцінити естетично» [26, 305]. Отже, і сама оцінка може залежати тільки від волі людини, а не від цієї речі.

«Кожен на власному, особистому досвіді міг переконатися, - пише він, - що навіть загально визнані шедеври світового мистецтва, наприклад живописні полотна Ермітажу або Дрезденської галереї, далеко не всі викликають емоційно-чуттєве переживання: повз багатьох з них ми проходимо зовсім байдуже. Чи можна стверджувати, що твори, до яких ми залишилися байдужі (адже для кожного - навіть фахівця, не кажучи вже про малопідготовленого глядача, - це будуть не одні й ті самі твори), - не "естетичні" або оцінили і поставилися до них не естетично, а якось інакше? Здається, що найпалкіші адепти формули "Естетична оцінка, естетичне відношення не існують без емоційно-чуттєвого переживання" - не стануть стверджувати це. Тоді залишається лише припустити: байдужість теж є естетичною оцінкою - одним із проявів естетичного відношення»[26, 257].

Чи не станемо сперечатися з автором про те, який ступінь «емоційно-чуттєвого переживання» міг би служити критерієм визначення естетичності або неестетичності сприйманого. Для Ф.Д. Кондратенко було б великим суб'єктивізмом допущення такого критерію акту переживання людини, хоча це не заважає йому зводити до такого критерію акт байдужості людини. Повторюємо, не станемо сперечатися.

Однак, якщо Ф.Д. Кондратенко визнає за поняттям естетичного вираження чогось чуттєвого, то ми готові відстоювати правомірність формули «естетичне ставлення не існує без емоційно-чуттєвого переживання». Причому відстоювати виходячи з доволі простих міркувань - з розуміння людської чуттєвості як самодіяльності людини.

Для того, щоб залишитися байдужим до творів мистецтва, взагалі не обов'язково відвідувати Ермітаж або Дрезденську галерею, читати художню літературу або вчитися розумінню музики. Філістер, до речі, там, де він ще залишається самим собою і не видає себе за «фахівця», так і чинить. Не мудруючи лукаво десь перед твором мистецтва, він просто висловлює «свою думку» про нього типу: «нічого», «так собі», «добре» тощо, нітрохи не бентежачись свого становища «малопідготовленого глядача». І в цьому ще є якась безпосередність, принаймні в його ставленні до самого себе. Але щодо творів мистецтва називати цю «гадку» проявом чуттєвості, тим паче естетичної, - м'яко кажучи, є безпідставним, навіть якщо така «чуттєвість» до безперечно «естетичних» (погодимося з автором) речей тут і впливала з певного «уявлення про норму». А якщо такі речі - не "естетичні" (у чому сам автор, судячи зі взятого в лапки терміну «естетичні», сумнівається, вважаючи, що якщо людина знаходиться в музеї, то цим вже автоматично визначається і естетичність її стану), то тим паче не слід було б говорити про байдужість до «загально визнаних шедеврів мистецтва» як про прояв естетичної оцінки людини. Предметом для такої оцінки може слугувати що завгодно, наприклад, камінь, що валяється на бруку, який може, безперечно, заважати пересуванню перехожих і, безперечно, залишати їх байдужими до себе. Але й, байдужими лише доти, поки, як мовиться, не візьме верх живе почуття нормального, людського пересування і камінь не приберуть з дороги, не вдаючись вже до жодних міркувань і особливих оцінок. Виявляється, і тут дійсність людського

чуття перевіряється не пасивністю оціночних суджень, а безпосередністю діяльності людини.

Мабуть, байдужість, скептицизм, нігілізм, песимізм, цинізм тощо - це не стільки почуття людини у власному розумінні слова, скільки певні форми вираження розсудку (хоча і не без-чуйного). І це - в кращому випадку, в разі, коли людина, скажімо, своїм скептицизмом або нігілізмом висловлює якийсь дієвий протест проти існуючого стану справ, який з історичної необхідності вже заслуговує свого заперечення (скептицизм Юма, нігілізм Базарова тощо). У гіршому випадку той самий нігілізм чи песимізм характеризує просто байдужість людини саме до такого прояву буття, яке є дійсно необхідним. Отож коли розсудок і безпристрасність, яка стоїть за ним ще залишаються в чомусь небайдужими стосовно самої людини, то стосовно предмета оцінки вони є лише посереднім вираженням сприйнятливості людини. Навпаки, рух справжнього почуття - це своєрідне «скидання» з розсудку його безпристрасності й індиферентизму - є рухом такої діяльності людини, предметність якої набуває значимості безпосередності зі всіма висновками, що випливають звідси.

Головний з таких висновків полягає в тому, що ставлення людини до предмета чуттів не може не бути тотожним ставленню її до самої себе без того, щоб її почуття не виявилось розірваним за змістом, за єдністю цілі людської життєдіяльності людини взагалі. У цьому сенсі чуттєвий акт, на відміну від акту відчуття або просто емоційного сприйняття, повинен як мінімум бути вираженим у формі «емоційно-чуттєвого переживання», тобто самоствердження людини як в суб'єктивному, так і об'єктивному відношеннях.

Взагалі вираз «естетичне почуття», строго кажучи, є тавтологічним. Якщо воно - справжнє почуття, то воно не може не бути естетичним, незалежно від того, в який конкретний зміст оформлено: моральний, утилітарний чи політичний. Самостійним його робить лише той бік відношення людини до предмета, який одночасно характеризує і міру небайдужості її до зазначеного смислу людської життєдіяльності. І якщо цей смисл дійсно реалізується в моральній або політичній діяльності, тобто цілі та засоби такої діяльності збігаються і стосовно себе, і стосовно цілі життя людини, то і емоційний стан людини повинен бути тут як мінімум станом у визначеності прекрасного. Це означає, що не існує двох відокремлених законів: для чуттєвості взагалі і естетичної чуттєвості. Їх можна відокремити суто теоретично і тільки з суто пізнавальною метою.

Але якщо Ф.Д. Кондратенко лише передбачає можливість існування апатії як естетичної оцінки, то Л.А. Зеленов говорить навіть про якийсь закон «нейтральності» естетичного відношення, якого підносить до рангу самостійного закону естетики. Звівши естетичне до відношення і відірвавши його від властивостей і особливостей предмета такого відношення, Л.А. Зеленов так і формулює цей закон: «закон нейтральності естетичного щодо конкретних властивостей явищ» [18, 10]. Насправді цим положенням закріплюється не закон естетичного чи - нехай буде - естетичного

відношення (для автора це - одне й те саме), а доволі буденне уявлення, буцімто цілісна особливість предмета можлива і без властивостей предмета, інакше кажучи, ніби естетичне тому і нейтральне, що є лише відношенням людини до такого предмету, а не безпосереднім вираженням зазначеної особливості.

Однак про нейтральність естетичного можна говорити лише за умови виокремлення його як категорії, як теоретичного принципу пізнання, який не зводиться до руху об'єкта пізнання. Л.А. Зеленов постійно змішує цей теоретико-пізнавальний смисл естетичного (естетичного як поняття) з його безпосередньо-чуттєвим смислом, на чому і будує цілу галерею «законів», які незрозуміло до чого відносяться - чи то до науки естетики, чи то до власне творчості і руху мистецтва: «закон модифікації естетичного» і «закон художньої умовності», «закон моноканальності естетичної інформації» та «закон синтезу видів і жанрів художньої творчості», «закон єдності абсолютного та відносного в естетичних цінностях» і «закон відповідності форми матеріалу» і т.п.

Якщо відкинути тут абсолютно порожній зміст терміну «естетичне», то неважко помітити, що всі ці «закони» нічого не дають. Вони будуються на найчистішому емпіричному спостереженні, на прагненні найповніше описати (а не розкрити) якісь складні особливості естетичної теорії та художньої творчості. Причому робиться це так, що якщо та чи інша риса теорії або особливість творчого процесу потрапляє в поле зору такого спостереження, то вона вже подається як «закон». Але в цьому і полягає вразливість такої позиції. Оскільки, зрештою, навряд чи може все потрапити в поле зору такого спостереження. Можливо, не випадковим є те, що Л.А. Зеленов на кожному кроці обходить інші «закони». Так, говорячи про «закон художньої умовності», автор забуває «про закон художньої правдивості». Адже, згідно Л.А. Зеленову, його теж слід було б піднести до самостійного закону.

Нам видається, що виокремлення якогось ряду законів, що стосуються руху естетичного процесу, а значить, і теорії про нього, є можливим тільки на основі розуміння загальної закономірності чуттєвої діяльності. Тому якщо ми виходимо з положення, що характер чуттєвого процесу визначається мірою безпосередності мети, мотиву, запиту людини, які визначають відповідні їм засоби, то цим, по-перше, торкаємося найзагальнішого і суттєвого для будь-якого чуттєвого відношення людини; по-друге, відразу покладаємо вихід в бік розуміння того, що визначеність такого відношення, як вона може фіксуватися самою відмінністю понять прекрасного чи піднесеного, трагічного чи комічного, є лише конкретизацією його ціннісного розходження за шкалою «ступінь безпосередності», тобто в міру зацікавленості. Якщо, нарешті, ця міра, взята за найвищою шкалою людського інтересу, покладена в саморух мети людської життєдіяльності взагалі, в естетичному ідеалі, то звідси вже зовсім просто говорити і про якусь конкретну естетичну закономірність, яка стосується виявлення феномена краси, потворного тощо.

Характер того чи іншого естетичного стану людини визначається конкретно-історичним змістом мети життя людини, в здійсненні якої, як правило, заперечується

можливість прояву байдужості до будь-якого з моментів людського буття. Це означає, що тільки в залежності від того, наскільки ця найвища людська потреба може знайти адекватні засоби свого ствердження (матеріальні чи ідеальні), можна говорити про конкретність естетичного процесу, як вона може фіксуватися у всьому багатстві естетичних понять і категорій.

Таким чином, якщо виходити не з тих чи інших емпіричних цілей і потреб людини, а з цілей гранично широких, пов'язаних з головним і визначальним у бутті людей, з визначеністю їх сенсу життя тощо, то стає зрозуміло вся складність власне естетичної позиції дослідника. Позаяк від останнього вимагається не просто констатація цих цілей як абстракцій, а вміння, по-перше, вивести їх із земної основи; по-друге, усвідомити оформлення їх в деякий образ, в щось по-ідеальному не-без-образне для даного періоду часу; по-третє - і це головне, - зрозуміти їх перетворення в спосіб ствердження людини як одночасно спосіб історичного формування сходинок освоєння естетичного взагалі.

Щодо першого моменту слід зазначити наступне. Дати чуттєву (не просто гносеологічну) визначеність мети життя людини, іншими словами - визначити міру людського інтересу на тому чи іншому етапі історичного буття - вельми складно. Затим що окрім труднощів чисто емпіричного порядку тут існують труднощі і ширшого плану. Як правильно відзначає А.Я. Гуревич, «порівнюючи свою епоху і цивілізацію з іншими, ми ризикуємо застосувати до цих інших епох і цивілізацій наші власні мірки. В якійсь мірі це неминуче. Але слід чітко уявляти собі небезпеку, яка пов'язана з подібною процедурою. Те, що сучасна людина вважає основоположною цінністю життя, могло й не бути такою для людей іншої епохи і іншої культури; і навпаки, те, що здається нам хибним або малозначним було істинним і найістотнішим для людини іншого суспільства»[16, 6].

Ціль життя не слід мислити як щось наперед покладене і одвічно дане, на зразок гегелівського «духу». Для більшої частини людської історії поняття про «найкраще життя», так само як і палке бажання його, пов'язані з функціонуванням відносин панування і пригноблення. І вже в цьому сенсі вони не могли не бути по-своєму однобічними і обмеженими. У результаті така однобічність пов'язана з відомим перевертанням цілей і засобів виробництва, з функціонуванням принципу виробництва заради виробництва, що так чи інакше накладало свій відбиток на всю чуттєву орієнтацію людини.

Як би там не було, але необережне оперування поняттями «мета життя», «сенси життя» загрожує сповзанням в бік абстрактного їх тлумачення, вихолощення їх конкретно-чуттєвого історичного змісту, а звідси - і самої визначеності їх для даного часу. Адже, як зазначав К. Маркс, «навіть найабстрактніші категорії, незважаючи на те, що вони - саме завдяки своїй абстрактності - мають силу для всіх епох, у самій визначеності цієї абстракції є так само і продуктом історичних умов і мають повну значимість тільки для цих умов і в їх межах»[1, т. 46, ч. 1, 42]. Це означає, що якщо нас цікавить живий зміст

зазначених понять в ту чи іншу епоху, ми повинні підійти до неї з відповідними мірками, зрозуміти її іманентно, не нав'язуючи своїх критеріїв цінностей.

І при всьому цьому недостатньо зупинятися лише на відносності ціннісного змісту понять, що цікавлять нас. Позаяк послідовне проведення думки про цю відносність веде до певного нігілізму в оцінці естетичної культури минулого, що суперечить самому духу марксистського підходу до розуміння значущості попереднього естетичного розвитку людства. Зрештою, такий релятивізм є не менш небезпечним, ніж абсолютизація ціннісних уявлень людей минулого. Тому що, по суті, він призводить до одного результату: людина тієї чи іншої історичної епохи, маючи свій естетичний ідеал, своє уявлення про цінності, своє розуміння краси тощо, нічого не зробила у виробленні нашого уявлення про ці цінності, а якщо і зробила, то тільки в тому сенсі, в якому їх можна бачити простою складовою якихось інших історичних уявлень. У підсумку ідея прогресу такого уявлення обертається мало не ідеєю «суцільного процесу», ідеєю простого додавання і складання цих складових.

На жаль, у практиці естетичних досліджень нерідко так і виходить. Прагнучи зрозуміти відносність і своєрідність естетичної орієнтації людини тієї чи іншої епохи, ми, природно, не можемо не зачіпати характер реальних відносин цієї людини (економічних, політичних тощо). Природним є й те, що ці відносини, порівняно з сучасними, об'єктивно постають обмеженими з боку чи то економічного, чи то політичного тощо, і цей факт є так само незаперечним.

Однак в подальшому міркуванні допускається помилка. Думка про обмеженість таких відносин автоматично переноситься на розуміння естетичних потреб людини цієї епохи. При цьому здається, що незрілість відносин, скажімо, раба і рабовласника, феодала і кріпака (а їх справді не можна порівняти з розвиненими сучасними відносинами людей), породжує таку саму незрілість художнього бачення світу людини в той чи інший час, обмеженість її чуттєвого сприйняття. Однак достатньо допустити таку думку, і ми не уникнемо вже декількох помилок.

По-перше, зведемо нанівець дійсну досконалість художньої культури минулого, принаймні в її окремих моментах чи проявах; по-друге, позбавимо себе можливості зрозуміти, в силу яких реальних (соціальних, економічних) обставин художнє явище минулого може й понині естетично впливати на нас; нарешті, по-третє, не зможемо з'ясувати смисл наступності чи прогресу в розвитку всіх тих цінностей, які стосовно не тільки даної, а й всіх епох зберігають значення норми, недосяжного взірця, тим самим, зберігають і деяку абсолютність їх естетичної визначеності.

На думку К. Маркса, чарівність, яку несе для нас мистецтво греків, не знаходиться в протиріччі з тією нерозвиненою суспільною шаблою, на якій воно виросло. «Навпаки, ця чарівність є її результатом і нерозривно пов'язана з тим, що незрілі суспільні умови, за яких це мистецтво виникло, і тільки й могло виникнути, ніколи вже не можуть повторитися знову» [1, т. 46, ч. 1, 48].

По суті, К. Маркс тут накреслює не тільки завдання власне естетичних досліджень, а й єдино правильний шлях його вирішення. Цей шлях передбачає усвідомлення того, що саме незрілість, обмеженість відносин людей тієї чи іншої епохи, тобто деякий по-соціальному негативний момент в їх реальному стані породжує, як свою протилежність, і певну зрілість, закінченість і завершеність їх художнього світосприйняття. Тут фактично вже сформульовано природно діалектичний закон формування самої міри людського інтересу до світу: ступеню всього негативного і почуттєвому заперечного, що є можливим в реальних стосунках між людьми, відповідає і ступінь всього позитивного або зацікавленого, що виробляється і покладається в їхній свідомості, в ідеалі, а отже, і в їхніх почуттях.

Мабуть, протиріччя, що фіксується таким законом, є внутрішнім джерелом формування всіх ступенів художнього світосприйняття. Різниця лише в характері самого протиріччя, як воно виявляє себе в ту чи іншу епоху, на рівні певної видової закінченості художнього виробництва. Принаймні, не слід уявляти, що таке протиріччя і пов'язана з ним закінченість розвитку того чи іншого виду мистецтва є характерними виключно для вузьких меж розвитку мистецтва, скажімо, лише стосовно грецького епосу. Як зауважив К. Маркса, якщо зазначена обставина «має місце у відношеннях між різними його видами, то тим менш вражаючим є те, що ця обставина має місце і у відношенні всієї сфери мистецтва до загального розвитку суспільства» [1, т. 46, ч. 1, 47].

Це означає, що якщо ми хочемо з'ясувати дійсну закінченість тієї чи іншої сходинки художнього виробництва і співвіднести її з закінченістю сучасного мистецтва, ми не повинні застосовувати до видоутворення мистецтва поняття прогресу в звичайному смислі слова: як рух від чогось нижчого, естетично менш досконалого, до вищого, досконалішого. В такому випадку художні цінності минулого навряд чи викликали б зараз естетичну насолоду.

При цьому питання про розвиток художньої свідомості, про прогрес в естетичному світосприйнятті не знімається і не може бути зняте. Якщо, скажімо, дитяче світосприйняття і залишається чимось неповторним, по-своєму цілісним і досконалим, то це не означає, що воно не повинно розвиватися і підніматися до світосприйняття зрілої людини. Якщо відносно окремих ступенів, видів і жанрів мистецтво і може досягати своєї естетичної довершеності вже на порівняно низьких щаблях суспільного розвитку, на що і вказує К. Маркс, то відносно усієї сфери художнього виробництва, стосовно багатства потреб людини, що формуються, воно не може не вдосконалюватися, не зачіпаючи все нові й нові сторони людського інтересу до світу.

Однак це вже дещо інша тема, що стосується основ побудови теорії розвитку естетичного явища. Розмова про це може стати продовженням викладених тут думок і послужити матеріалом для самостійного наукового дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд.
2. Ленин В.И. Полное собрание сочинений.
3. Апенченко Ю. В пределах одной жизни. – Правда, 1972, 28 февр.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Госполитиздат, 1957.
5. Астахов И. Эстетический субъективизм и проблема прекрасного. – Октябрь, 1961, № 3.
6. Баленок В.С. Эстетичне і природа. Питання естетичного відношення людини до дійсності. Київ, Мистецтво, 1979.
7. Буров А.И. Эстетика: проблемы и споры. М., Искусство, 1975.
8. Борев Ю. Эстетика. М., Политиздат, 1975.
9. Босенко В. Диалектика как теория развития. Киев, Изд-во Киев. ун-та, 1961.
10. Вопросы технической эстетики, вып. 2. М., Искусство, 1970.
11. Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения. В 14-ти т. М. – Л., Госиздат, 1929 – 1959.
12. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. В 4-х т. М., Искусство, 1968 – 1972.
13. Герцен А. Общая философия души. СПб., 1890.
14. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., Искусство, 1972.
15. Дробницкий О.Г. Моральное сознание и его структура. – Вопр. филос., 1972, № 2.
16. Законы эстетики. Материалы межвузовской теоретической конференции. / Горьк. инж.-строит. ин-т. Горький, 1972.
17. Иванов П.Л. О двух формах эстетического в объективной действительности. – Вопр. филос., 1962, № 12.
18. Из истории эстетической мысли нового времени. М., Изд-во АН СССР, 1959.
19. Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. М., Политиздат, 1968.
20. История марксистской диалектики. М., Мысль, 1973.
21. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, вып. 1. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1964.
22. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1971.
23. Кант И. Сочинения. В 6-ти т. М., Мысль, 1963 – 1966.
24. Кондратенко Ф.Д. Эстетическое как отношение. – В кн.: Эстетическое. М., Искусство, 1964.
25. Корниенко В.С. О законах красоты. Харьков, Изд-во Харьк. ун-та, 1970.
26. Копнин П.В. Идея как форма мышления. Киев, Изд-во Киев. ун-та, 1963.
27. Кох Г. Марксизм и эстетика. М., Прогресс, 1964.
28. Леонтьев А.Н. Деятельность и личность. – Вопр. филос., 1972, № 12.
29. Лифшиц М. К. Маркс, искусство и общественный идеал. М., Худож. лит., 1972.
30. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., Высшая школа, 1963.
31. Марксистско-ленинская философия. Учебное пособие. М., Высшая школа, 1964.
32. Народный университет дизайна (учебная программа) / Горьк. инж.-строит. ин-т. Горький, 1977.
33. О современной буржуазной эстетике. М., Искусство, 1965.

34. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., Искусство, 1965.
35. Программа II Межвузовской научно-теоретической конференции по торговой эстетике / Центросоюз. Львов, торгово-экон. ин-т, 1968.
36. Философская энциклопедия. В 5-ти т. М., Сов. энциклопедия, 1962 – 1965.
37. Френкин А.А. Буржуазная «социология игры» и проблемы культуры. – Вопр. филос., 1974, № 7.
38. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. М., Худож. лит., 1955.
39. Franke Herbert. Phenomen der Kunst (Naturphilosophischer Grund der Aesthetik). Stuttgart – Munchen, 1967.
40. Hicks Herbert G. The management of organisations. N.Y., 1967.
41. Ortega-y-Casset. Gesammelte Werke, Bd. 111. Stuttgart, 1956.
42. Santayana G. The Sense of Beauty. N.Y., 1955.

ЧАСТИНА II

ГЕНЕЗА ЧУТТЕВОЇ КУЛЬТУРИ

ЕСТЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС В ІСТОРІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Логіка суспільно-історичного розвитку, вся спрямованість поступального сходження сучасного глобалізованого світу до комунізму з неминучістю призводить до необхідності глибокого осмислення шляхів і способів формування нової людини багатства її потреб, її належної світоглядної орієнтації. Жодна з теорій, що прагнуть до дійсно наукового осягнення і узагальнення такого формування, не може не порушувати питання наступності в розвитку людської культури, розуміння місця і значення всього попереднього матеріального і духовного досвіду людей в контексті здійснення сучасного життя людини. Більш того, вимога звернення до цього досвіду - своєрідному джерелу людської мудрості - вже стало необхідністю не лише однієї теорії. «Дедалі ширше залучення трудящих мас до свідомої історичної творчості з неминучістю породжує у людини глибокий інтерес до проблем сутності історії і сенсу життя, до науково-філософського, теоретичного обґрунтування моральних принципів і поведінкових установок. Це одна з помітних рис сьогоденного духовного життя суспільства» [52,67-68]. І, мабуть, тенденція розвитку нинішнього способу життя така, що чим глибше людина вникає в сучасні соціальні проблеми, тим більше зростає її інтерес до минулого, тим більше підвищується її відповідальність за збереження кращої спадщини минулого, за збереження і примноження духовного капіталу людства.

Складні і багатогранні завдання в зв'язку з цим постають перед естетичною наукою, яка покликана самою суттю свого функціонування осмислити глибинні процеси людської сприйнятливості світу і виробити, на основі подальшого використання і вдосконалення всього понятійного арсеналу марксистсько-ленінської науки, теоретично грамотну систему естетичного виховання людини. Найближчим з таких завдань є розкриття логіки (історії) розвитку феномена естетичного як логіки (необхідності, закономірності) становлення людської чуттєвої культури і перетворення її в багатство комуністичних форм відношення і діяльності людини. «Практичне значення конкретного наукового вивчення закономірностей освоєння особистістю суспільно-історичного досвіду, процесів його морального, політичного, взагалі соціального дозрівання очевидне, зрозумілий тут і зв'язок світоглядних і методологічних проблем» [52, 75].

Разом з тим навряд чи можна вже говорити про якусь особливу «логіку чуттєвої культури», відмінну від логіки формування культури цілісної особистості - людини комуністичного типу взагалі. Для естетики як науки це означає, що методологічно вірно розв'язати поставлену задачу вона в змозі лише за умови значного поглиблення своїх філософських основ і - головне - органічного зближення її з теорією наукового комунізму. Необхідність такого зближення - не формальна вимога часу, воно є умовою і передумовою успішної побудови того теоретичного фундаменту, на основі якого тільки і можна створити цілісну і системну теорію естетичного розвитку людини. «Будівля марксистсько-ленінського вчення вся, від підвалин до верхніх поверхів перейнята ідеями наукового комунізму, що надають їй цілісність, системність. Ці ідеї не тільки результат, а й передумова справді творчої роботи в царині філософії, ключ до вирішення її фундаментальних проблем. Філософські узагальнення, що не враховують цю загальну об'єктивну тенденцію розвитку світу, цю головну світоглядну орієнтацію, що є «підсумком, сумою, висновком» (Ленін) теоретичного пізнання світу і соціальної практики, неминуче прирікають філософію на рух «у хвості» природничих і технічних наук» [51]. Не виключено, що в такому «хвості» емпіричних фактів життя і їх тлумачення може виявитися і естетична наука поза її орієнтації на цей магістральний напрям «розвитку світу», без урахування історичної тенденції перетворення всього попереднього духовно-емоційного досвіду в складову частину комуністичного світосприйняття людини, в органічний момент вираження всіх її спонукальних мотивів. Уникнути своєрідного «естетства», самітництва у власних прагненнях, естетика може лише за умови виходу її на провідний шлях естетичної практики і прогресу людської культури в цілому.

Зрозуміло, з цього не випливає, що для естетики така орієнтація рівносильна якомусь утиску її власних інтересів, втрати специфічного предмета, підміні її завдань тощо, чи саме звернення її до найважливіших ідей наукового комунізму вже автоматично випереджає можливі висновки і результати, штучно тяжіє над способом їх отримання. Таке розуміння справи було б збитковим насамперед тим, що ідеї наукового комунізму тут явно покладалися б у вигляді абстрактних канонів і постулатів, які слід не стільки розвивати, скільки «підтверджувати на прикладах», узятих з практики. На

жаль, догматичне мислення саме так і учиняє, хоча цілком очевидно, що спроби використання будь-яких теорій як мертвих схем і апріорних принципів ніколи не приводили до правильного аналізу дослідного матеріалу, а, швидше, кінчалися своєрідним «насильством» над цим матеріалом, підгонкою фактів під схему. Згубність такої підгонки особливо відчутна при конкретно історичному аналізі, при необхідності осмислення шляхів розвитку предмета дослідження, ступенів його становлення, формування, коротше - тієї специфічної логіки його пізнання, яка ґрунтувалася б на об'єктивному змісті предмета і була б виведена з іманентно властивих йому закономірностей, а не нав'язана з боку, як того і вимагає будь-яка схема.

Разом з тим при всій небезпеці схематизму - цього воістину насильства над дослідницьким матеріалом - не менш очевидним є й те, що конкретно-історичний пошук може мати якесь наукове значення і бути продуктивним, якщо він виходить з методологічних основ цілісної суспільної теорії, направляється нею, узгоджується з нею. В підсумку будь-який науковий пошук не розгортається і не може розгортатися на голому місці, так чи інакше, він своєрідно передуюється більш потужними стимулами, що впливають з усієї практики, а отже, і теорії, яка прагне до повноти її охоплення. Марксистсько-ленінське вчення про соціальні процеси, найближчим чином теорія наукового комунізму як його квінтесенція, тому і в змозі забезпечити таку спрямованість теоретично-естетичного пошуку, виконати функцію певного методологічного орієнтира, що в своїй цілісності є і згаданим «підсумком, сумою, висновком» всього теоретичного пізнання суспільного розвитку, і одночасно передумовою подальшого осягнення будь-яких етапів цього розвитку. Пошук, взятий без такого орієнтира, буде постійно прирікати дослідника на блукання в темряві, на залежність, якщо не від форми викладу власних думок (що призводить, як правило, до довільного оперування поняттями, до захоплення новомодною термінологією тощо), то від змісту випадкових фактів, які завжди знайдуться в реальному житті і вклиняться в контекст роздумів, але заняття якими, як говорив Ф. Енгельс, робить роботу нескінченною.

Мабуть, сьогодні для дослідника, який ставить завдання досягнути логіку розвитку соціальних явищ, питання про ставлення до цілісності марксистсько-ленінського вчення, що дає єдино правильну картину світового суспільного процесу, обертається не тільки суто світоглядним, а й конкретно-дослідним питанням. По суті це - і питання про професійну філософську культуру дослідника, що характеризує ступінь опанування ним методологією творчого аналізу, його вміння «розвинути вихідні положення марксистсько-ленінської теорії, довести їх до сучасного рівня конкретності, до того рівня, на якому вони виявляються ефективним засобом осягнення «специфічної логіки специфічного предмета» (Маркс)» [52, 76].

Для нашого дослідження, природно, особливий інтерес представляє саме ця «специфічна логіка специфічного предмета», тобто логіка, в своєрідності руху якої відбився б феномен естетичного в найістотніших моментах історичного розвитку, сходження, збагачення. При цьому йдеться про реалізацію і такого погляду на

естетичне, який дозволив би виявити деякі типи, стійкі, по-особливому неминущі форми його прояву, сенс наступності таких форм в ланцюзі їх історичного становлення, а отже, місце і значення їх в реальному процесі сучасного розвитку естетичної культури.

Але тут ми стикаємося з низкою як спеціальних, так і загальнотеоретичних питань. Що означає власне розвиток естетичного феномена? Як розуміти закінченість або завершеність прояву естетичного на тому чи іншому етапі історичного розвитку? Якщо така закінченість дійсно має місце, то як узгодити це з поняттям прогресу стосовно всієї сфери історичного функціонування естетичних явищ?

Звісно ж, що правильне рішення поставлених питань багато в чому залежить від чіткої орієнтації в проблематиці, що стосується діалектико-матеріалістичного розуміння розвитку взагалі, сенсу збігу цього розвитку з логікою відображення його у свідомості, в системі понять і категорій. Чи може така система, сформувавшись на вищому щаблі розвитку, служити своєрідним методологічним ключем для розкриття нижчого щабля розвитку? Якщо може, то як викристалізовується в сучасному категоріальному апараті естетичної науки зміст моментів закінченості розвитку естетичного на відносно нижчих щаблях формування естетичної культури, що цікавлять нас, в цілому?

Спрямованість поставлених питань змушує нас звернутися насамперед до суті співвідношення логічного та історичного, до розуміння їх тотожності і відмінності з приводу реального історичного процесу, так і процесу власне теоретичного. Цьому присвячена значна філософська література [31; 32; 34; 38; 40; 41; 64 та ін.], до того ж досить серйозна і ґрунтовна, щоб можна було втручатися в її проблемне поле з висоти такої окремої галузі знань, як естетика. Але нам хотілося б зробити це з міркувань саме часткового, якщо можна так сказати, чисто прикладного порядку. Адже одна справа пояснення принципу збігу логічного і історичного, а інша - безпосереднє застосування його в живій дослідницькій роботі. Якщо в поясненні, тлумаченні і т. п. ще допустиме якесь довільне оперування матеріалом, то в безпосередньому застосуванні таке оперування вже загрожує спотворенням реального стану речей, тобто тим «насиллям» над матеріалом, яке найменше хотілося б допускати. Тому якщо і можна залишити поза увагою суперечки філософів з приводу понять «збіг», «розбіжність», «тотожність» тощо, то, в крайньому випадку, розуміння суті діалектико-матеріалістичного зв'язку логічного і історичного як власне методологічного принципу повинно постійно залишатися в полі зору. На жаль (виключаємо зазначену літературу), вже можна помітити, як нерідко не береться до уваги саме суть принципу, який нас цікавить, що може відкрити дорогу і до вельми довільного його тлумачення.

Зупинимося на одному з типових в цьому відношенні прикладів. Ю. М. Бородай, розглядаючи питання про співвідношення логіки та історії в роботах К. Маркса, зазначає, що «Маркс всюди і наполегливо прагне показати розбіжність категоріальної логіки політичної економії з «логікою» реально-історичного процесу [13, 142]. Тут таки в посиланні вказується: «Цьому твердженню зовсім не суперечить те, що, будучи

об'єктивним дослідником, Маркс вважає за потрібне чітко фіксувати ті випадки, коли «логічне» збігається з «історичним» [13, 142].

Виникає питання: про яку політичну економію йдеться? Що вкладається в поняття «логіка» реально-історичного процесу? Якщо Ю. М. Бородай має на увазі виключно буржуазну класичну політичну економію, то розбіжність її логіки з «логікою реального історичного процесу» (тобто з самими закономірностями цього процесу) дійсно має місце, як мають місце і випадки збігу, що фіксуються К. Марксом. Але якщо Ю. М. Бородай має на увазі політичну економію взагалі, до того ж в її науковому, марксистському викладі, то насправді, на наш погляд, саме навпаки: не в випадках, а в найголовнішому і найістотнішому за змістом, за самою суттю відображення реально-історичних закономірностей в логіці розвитку понять - такий збіг був для К. Маркса не тільки природно допустимим, а й цілком закономірним. І це неважко зрозуміти, якщо логіку (без лапок) не тлумачити або занадто об'єктивістські (як щось рівне самому об'єкту і, таким чином, буквально тотожне руху його реальних закономірностей), або, навпаки, не в міру суб'єктивістські (як якусь задану наперед сітку категорій, яку слід накладати на цілком реальні процеси, а отже, з'ясовувати сенс збігу чи розбіжності їх за змістом лише в якихось випадках, пунктах, деталях руху самого пізнання).

Вельми показово, що Ю. М. Бородай бере в лапки терміни «логіка», «логічне», «історичне» тощо, створюючи двозначність їх тлумачення: чи до них слід ставитися як до суто уявних абстракцій, зв'язок між якими може бути лише чисто суб'єктивним, чи - як до цілком реальних речей, які не мають жодного відношення до способу відображення їх в пізнанні. За таких обставин можна з однаковим успіхом доводити як збіг, так і розбіжність логічного і історичного на будь-яких ділянках руху пізнання; питання лише в тому, що мати на увазі під цим терміном. Але, з іншого боку, ні про який інший збіг тут і не може йтися, окрім формальної тотожності суб'єктивного з самим суб'єктивним, об'єктивного - з об'єктивним, оскільки в будь-якому випадку такий збіг вже буде позбавлений головного: вираження суті відображення об'єктивного в суб'єктивному і закріплення цього відображення в системі понять і категорій, в їх діалектичних зв'язках і переходах.

На жаль, тяжіння до онтологічно витлумаченої логіки і боязнь логіки як схеми, шаблону тощо змушують Ю. М. Бородая зовсім не помічати методологічної ролі тих знань (понять, категорій), які вже дані як відносний «підсумок, сума, висновок» осягнення об'єкта на його вищому ступені розвитку, але які повинні бути покладені як передумова (а не прийняті за схему) розгляду об'єкта на нижчому щаблі його розвитку. Найкращим свідченням такої боязні є спроба автора своєрідно локалізувати застосовність Марксової «анатомічної формули історії» (мається на увазі відоме положення К. Маркса: «Анатомія людини - ключ до анатомії мавпи» [1, т. 46, ч. 1, 42]). На думку Ю. М. Бородая, таємниця цієї формули виявляється виключно «як проекція на історію відношень сучасного суспільства в тому їх логічному зв'язку, який характерний тільки для цього суспільства» [13, 145]. Іншими словами, якість поширення зазначеної формули вглиб історії є принципово помилковим, позаяк

призводить «до спотвореного розуміння минулого». «Тоді минуле, - робить висновок автор, - розглядається крізь призму наявних, даних відношень, при цьому останні тлумачаться як щось «справді необхідне» і єдино заслуговує уваги, тобто як щось, «абсолютне», «неминуще», «природне» тощо. І навпаки, все те в дійсній історії, що не збігається з «логічною послідовністю категорій», тобто з послідовністю наявних, сучасних відносин, оголошується «штучним», «випадковим», «наносним», коротше - "не істотним» [13, 145].

Можна було б задати питання: чому під «логічною послідовністю категорій» автор має на увазі послідовність «наявних, сучасних відносин», тобто щось цілком реальне, без посилання на відображення одного в іншому? Чи не тому, що і сама «логіка» мислиться автором не інакше як в заонтологізованому вигляді? Втім, справа навіть не в цьому, тим паче, що в даному випадку автор має рацію: схематизм, безпідставно претензійне використання згаданої «формули історії» дійсно завдають шкоди. Однак Ю. М. Бородай чомусь побачив приклад саме такого її використання в ряді положень Е. В. Ільєнкова, зокрема, в наступній його думці: «Логічний розгляд вищого ступеня розвитку предмета, вже розвинутої системи взаємодії виявляє картину, в якій збережені всі дійсно необхідні умови її виникнення і еволюції і відсутні всі більш-менш випадкові, чисто історичні умови її виникнення. Тому логічному аналізу і не доводиться «очищати» від чисто історичних випадковостей і від історичної форми зображення дійсно загальних і абсолютно необхідних умов. Логічний розвиток тому збігається з історичним розвитком внутрішньо, за самою суттю справи», [13, 145].

Неважко здогадатися, яке місце в наведеному положенні здається Ю. М. Бородаю найбільш непереколивим. Це - висновок про те, що в логічній картині, яка презентує вищий ступінь розвитку, відсутні всі більш-менш випадкові умови виникнення цього ступеня. Для Ю. М. Бородая такий висновок асоціюється з якимось штучним «очищенням» історичного розвитку від моментів істотного і необхідного. Мовляв, немає гарантії, що щось, логічно виведене зараз як випадкове і несуттєве, не виявиться згодом необхідним і істотним з точки зору «іншого способу пізнання» і ставлення до світу, «іншого бачення цінностей». А це може обернутися «апологетикою» сучасних знань, абсолютизацією сформованого категоріального складу мислення, перебільшенням ролі логічного способу пізнання тощо.

Проте в тій самій картині вищого ступеня розвитку, що отримана за допомогою того самого логічного способу, не тільки відсутні випадкові, а й одночасно зберігаються всі необхідні умови виникнення цього ступеня, що є необхідними, важливими, визначальними з точки зору саме поняття (розуміння) істини і суті розвитку взагалі. Хіба в такому понятті і не розв'язується саме протиріччя того, що прийняти за істинно наукове і правильне, а що - за хибне, що мислити як дійсно випадкове у розвитку, а що - як необхідне і закономірне?

Виявляється, і тут все залежить від того, як тлумачити самі поняття. «Перетворення логічного методу в загально-значимий спосіб пізнання, - робить висновок Ю. М.

Бородай, - знаходить зовнішнє вираження у визнанні переважної цінності так званого «наукового»(!) ставлення до дійсності, тобто цінності розгляду «речей» з точки зору їх власної «об'єктивної» логіки. Реально історично цій зміні в способі мислення відповідає бурхливий підйом природознавства, сучасні форми якого: (їх історія починається з епохи Відродження) перетворюються в безпосередню продуктивну силу...»[13, 150]. Далі автор, залишаючись незадоволеним цінністю «наукового» підходу до дійсності (тут ця «науковість» мовчазно приймається як прерогатива виключно природничих наук), переключає увагу на важливість звернення до «соціально-історичних знань».

Важко сприймати це положення; більшість понять, що цікавлять нас, і тут взяті в лапки. У будь-якому разі, надто вже невиправдано виглядає тут протиставлення природничонаукових і соціально-історичних знань. Можна подумати, що знання природничих наук не соціально-історичні, що вони можуть нести в собі хоч грань чогось суто природного, натурального, асоціального тощо. Вважаємо, що і сам Ю. М. Бородай не стане стверджувати це. У чому ж тоді справа? А вона - в простому логічному прийомі: спочатку якесь поняття приймається в свідомо обмеженому значенні, а потім починається заповнення цієї його обмеженості за рахунок введення незчисленної множини «нових смислів», здобутих не стільки строго логічним, скільки довільно оцінним способом. З цього моменту і починається процедура перегляду значущості не тільки понять, які потрапили в поле зору, а й всього способу, завдяки якому вони були отримані та функціонували в своєму об'єктивно-істинному змісті.

Цей доволі простий, можна, сказати, банальний прийом дозволяє остаточно розмити межі істинності поняття, тобто істинності розуміння того, в якому сенсі і в якому єдиному правильному відношенні щось вище в розвитку слід прийняти за дійсно вище, щось істотне - за істотне і т. д. Прийом дозволяє перетасовувати будь-які «точки зору», створити мішанину понять, їх смислів і відношень. Ось, наприклад, як з його допомогою можна переінакшити ту саму «формулу історії» («Анатомія людини - ключ до анатомії мавпи»), хоча, здавалося б, це суперечить елементарно простій логіці. Якщо ви станете стверджувати, що ходіння накарачках є для анатомії дорослої людини чимось несуттєвим, випадковим, безглуздим, то не поспішайте робити висновок, що ви прийшли до цього через розуміння «речей у їхній власній об'єктивній логіці», тобто через розуміння практики, самих себе і собі подібних, в підсумку - виходили з «анатомії людини». Не тут то було. Прихильник прийому відразу зауважить вам, що це лише одна з «точок зору», яка бере зазначену неістотність лише в «одному відношенні» - у відношенні людини. Адже такою її не назвеш стосовно мавпи, корови, взагалі - будь-якої чотиринової тварини, для якої ходіння накарачках є цілком істотним і необхідним. Більш того, мовляв, і зрозуміти-то цю неістотність можна лише «в порівнянні», маючи щось протилежне, тобто виходячи в даному випадку з «анатомії мавпи» або «анатомії корови», а не навпаки.

Ось і шуканий «ключ», але повернений зворотним кінцем до «дверної щілини». Ми не перебільшуємо стан справи, лише переказуємо одну з думок Ю. М. Бородая.

«Наприклад, - пише він, - «анатомія людини» фіксує, що у кожної людини є апендикс, вона дає детальний його опис. Однак зрозуміти, що це за орган, чому він з необхідністю відтворюється у кожної людини, не дивлячись на очевидну його функціональну «безглуздість», - зрозуміти все це виявляється можливим тільки з точки зору ... «анатомії корови» [13, 151]. Правда, автор тут же обмовляється, що бере «анатомічну формулу» в її буквальному, медично-біологічному сенсі. Однак до чого тут цей сенс «формули», якщо називати її і «формулою історії», тобто якщо йдеться про методологічний принцип аналізу соціальних процесів, а не про еволюцію буквально черепів і кісток представників біологічного виду?

В тому й біда такого «уточнення термінів», що воно дозволяє тлумачити те чи інше поняття в якому завгодно сенсі. В даному випадку приєднаємося до слів Е. В. Ільєнкова: «Ми зовсім не проти «уточнення термінів» (або навіть цілих положень у вигляді «формул». - А. К.), але тільки там, де ці терміни дійсно вживаються неточно, неправильно, тобто всупереч їхньому історично сформованому смислу та значенню. Але ми проти «уточнення», спосіб якого зводиться до абсолютно безпідставної зміни правильних назв і є насправді лише способом розкладання «смислу терміна», що має в наявній мові науки цілком однозначні характеристики, на два, на десять, на сорок «різних смислів» [33, 262]. Ю. М. Бородай ніби не помічає, в якому сенсі вживає термін «анатомія» К. Маркс, коли говорить про суто економічні процеси, про специфічно суспільні відносини, аналіз яких, само собою зрозуміло, передбачає далеко не медично-біологічну точку зору. Зате бажання витлумачити анатомічну формулу в «іншому сенсі» виявилось настільки великим, що він не забув згадати ім'я Гегеля, який, мовляв, «є справжнім автором «анатомічної формули історії» [13, 147], а значить, і одним з перших її помилкових інтерпретаторів. Однак залишимо Гегеля осторонь. Якщо після таких «уточнень» і зведення «формули» до медично-біологічного змісту Ю. М. Бородай вважає за потрібне зробити висновок, що «все це має відношення і до соціально-історичної науки» [13, 151], то, мабуть, і в цьому випадку мав рацію все-таки Е. В. Ільєнков, коли писав: «І не намагайтеся викрити прихильника цієї концепції в «протиріччях», він щоразу пояснить, що мав на увазі зовсім не те, що говорив, вживаючи терміни «в іншому значенні», «в різних відношеннях», «в іншій парі зіставлень» [33, 264].

Для нас же принципово важливим залишається розуміння того, що знання вищої щаблі розвитку предмета (а непрямым чином це будуть і знання, що зачіпають весь понятійний арсенал дослідника, його культуру мислення, спосіб осягнення закономірностей розвитку взагалі, якщо вже мовиться про філософський підхід до справи) можуть і повинні брати участь в актуальному логічному процесі осягнення нижчих щаблів цього розвитку. Але, мабуть, така їх участь не зводиться до функції бути своєрідним фоном для зіставлення «структур» предмета на різних історичних відрізках часу. Швидше, їх функція - бути певною передумовою, методологічним орієнтиром розгляду предмета на відносно нижчих щаблях його розвитку. Саме ці знання повинні визначати логічний хід думки, тобто постійно спрямовувати її шляхом відображення реальних історичних змін предмета (а не виправляти самі ці реальні зміни),

позбавляти її від помилок і випадковостей у власному розвитку, а не від самих випадків історії, тим більше таких, з яких згодом могло б вирости щось необхідне і закономірне. У підсумку, якщо такий хід думки залишається дійсно правильним або виправленим, то, як справедливо зазначає Ф. Енгельс, логічний метод осягнення і буде «ні чим іншим, як тим самим історичним методом, тільки звільненим від історичної форми і від випадковостей, що заважають» [1, т. 13, 497].

Власне, саме це «звільнення» або - нехай буде навіть - «очищення» логічного методу від «випадковостей, що заважають», акурат і здійснюється завдяки культурі мислення, що включає в себе і знання «вищого» як передумову конкретно-дослідницької роботи, а не за рахунок самого логічного ходу думок, який, природно, не може слідувати за всією історією в її деталях без того, щоб не кидатися від одного факту до іншого. «Історія, - пише Ф. Енгельс, - часто йде стрибками і зигзагами, і якби обов'язково було слідувати за нею всюди, то довелось б не тільки підняти багато матеріалу незначної важливості, а й часто переривати хід думок» [1, т. 13, 497].

Таким чином, дійсно безперервним, тобто строго логічним, хід думок може залишатися лише за умови виконаної певної роботи з упорядкування матеріалу, звільнення його від чисто історичної форми, нарешті, по виявленню його як більш-менш значимого з точки зору збереження того самого безперервного і зв'язного розвитку думок, а не з точки зору довільно оціночної, вузькопрагматичної, вузькокласової тощо. Тільки за таких умов логічний розвиток може збігатися з історичним, проте збігатися «внутрішньо, за самою суттю справи» (Ільєнков), тобто за самою суттю відображення головного і визначального у такому розвитку.

Звісно ж, що вся ця робота з упорядкування матеріалу і звільнення його від історичної форми і є найголовнішим завданням «системно-функціонального», «структурно-функціонального» і т. п. методів пізнання взагалі, найголовнішим в тому сенсі, в якому сама функціональність їх буде братися тільки в одному значенні - власне методологічному. Адже стосовно інших завдань, то який би відтінок ми не вкладали в поняття «системність», «структурність», вони не можуть вичерпати собою суть логічності розвитку думки, тобто такої її зв'язності і поступовості, за якої думка, звільняючись від історичної форми, наповнювалася і збагачувалася б історичним змістом, слідувала б за ним в головному і істотному, а тим самим і співпадала б з ним. Інакше кажучи, «системно функціональний», так само як і «структурно-функціональний» методи ґрунтуються зрештою на формально-логічних зв'язках думки і припускають прямий рух пізнання від однієї готової (вже наявної, знаної) «системи» або «структури» до іншої такої ж готової «системи» або «структури» з подальшим описом функцій першої в другій, і навпаки, найкраще, що тут може бути схоплено, - так це уявлення про нижче структурне (системне) утворення як деякий «елемент», «крупницю», «уламок» тощо вищого структурного утворення, або, навпаки, вищого - як деякої «суми елементів», «набряклої крупіці», «сукупності уламків» нижчого утворення.

Розвинуте структурне утворення, дійсно, може складатися з таких «елементів» і «уламків» нижчого утворення, що і дає підстави проводити якісь «порівняння» і «аналогії», встановлювати тотожності і відмінності одного і іншого. Але, оскільки основна робота думки тут спрямована не в бік виходу в реальний історичний процес, а на шляхи проведення лише цих «порівнянь» і «аналогій», без опори на саму суть відображення, то справжній розвиток при цьому так і не вловлюється. Нас же цікавить такий хід думки, який, по-перше, ґрунтувався би на відображенні і припускав вихід в реальний історичний процес як умову, пружину свого внутрішнього розвитку; по-друге, схоплював би не картину штучного «перенесення» «елемента» або «уламка» одного утворення на інше і навпаки, а власне перехід одного в інше, тобто саму діалектику їх перетворення.

Природно, що ніякий логічний спосіб не в змозі здійснити зазначений вихід в бік реального історичного процесу, відобразити в ньому головне і істотне з точки зору розуміння суті розвитку, якщо він сам не буде розвиватися, якщо не спиратиметься при цьому на діалектико-матеріалістичні функції понять і категорій, взятих у всій повноті їх історично сформованого змісту. Методологічний ключ розуміння нижчих форм розвитку стосовно вищих покладено саме в таких категоріях (законах, принципах), а не в самих по собі порівнюваних «структурах» (нижчих або вищих). Іншими словами, не сама по собі людина і навіть не просто знання про людину (нехай вони будуть медично-біологічними або психологічними) є шуканим ключем до «анатомії мавпи», тобто до осягнення її природи як біологічного виду в цілому. Таким ключем є найближчим чином філософське поняття про людину взагалі як «підсумок, сума, висновок» всього історичного пізнання людини і законів її розвитку. «Буржуазне суспільство, - пише К. Маркс, - є найрозвиненіша і найрізноманітніша історична організація виробництва. Тому категорії (і саме категорії! - А. К.), що виражають його відношення, розуміння його структури, дають разом з тим можливість заглянути в структуру і виробничі відносини всіх тих загиблих форм суспільства, з уламків і елементів яких воно було побудовано» [1, т. 46, ч. 1, 42].

Показово, що на відміну від інтерпретації «структур», «елементів», «уламків» в «структурно-функціональному» дусі як застиглих величин, взятих безвідносно до пізнання, К. Маркс з самого початку стає на чітку пізнавальну позицію: пов'язує тлумачення їх перетворення (зміни, переходів, відмінностей) з логікою основних понять і категорій, що склалися в його свідомості, які відображають історично сформовану організацію буржуазного виробництва в цілому. «Деякі ще не подолані залишки цих уламків і елементів, - читаємо далі, - продовжують волочити існування всередині буржуазного суспільства, а те, що в колишніх формах суспільства було лише у вигляді натяку, розвинулося тут до повного значення і т.д. Анатомія людини - ключ до анатомії мавпи. Натяки ж на вище у нижчих видів тварин можуть бути зрозумілі тільки в тому випадку, якщо саме це вище вже відоме» курсив наш.- А. К.). І нарешті, висновок: «Буржуазна економіка дає нам, таким чином, ключ до античної і т.д. Однак зовсім не в тому сенсі, як це розуміють економісти, які змазують всі історичні відмінності і у всіх формах суспільства бачать форми буржуазні» [1, т. 46, ч. 1, 42].

Неважко помітити, що, залишаючись принциповим противником будь-якого схематизму, спробам штучного перенесення характеристик вищого історичного утворення на нижчі, К. Маркс разом з тим недвозначно відстоює головне методологічне положення: знання вищої сходинки розвитку - ключ до розуміння нижчої. Що стосується прямо протилежного тлумачення такого становища, то і цьому К. Маркс дає чітке пояснення. Спроби побачити в нижчому історичному утворенні якісь «натяки» на вище (або, як часто виражаються, - «крихту», «зернятко» тощо вищого) тільки тому і можливі, що це вище вже відоме, історично склалося і функціонує реально, хоча, може бути, ще невідомо, яку логічну функцію воно здатне виконати щодо пізнання нижчого. Наголошуємо, логічну функцію, позаяк для некритичного «структурно-функціонального» погляду, зайнятого здебільшого пошуком і зіставленням зазначених «крупинок» і «зерняток», саме ця функція акурат і залишається в тіні. Скажімо, натяки на щось людське у мавпи можуть бути зрозумілі (доведені або спростовані) тільки в тому випадку, якщо це людське вже відоме, тобто якщо є в наявності людське суспільство, а звідси - і певне уявлення про людське взагалі. Таким чином, методологічно і тут «анатомічна формула» залишається в силі, хоча само собою зрозуміло, що хронологічно, чи реально-історично, мавпа передує людині. Але це людське, взяте в уявленні або в понятті, аж ніяк не дається для того, щоб його механічно переносити на якісь попередні історичні види тварин і вимірювати по ньому все істотне чи неістотне в них, дотримуючись принципу виявлення його «в зародку». У цьому випадку «анатомічна формула», дійсно, набула б прямо протилежного значення, адже логічний хід думки тут був би спрямований у протилежний до ходу історії бік.

Очевидна неприпустимість змішання передумови реального виникнення якоїсь сходинки розвитку (якою є, скажімо, мавпа щодо людини), з одного боку, і передумови до пізнання цієї сходинки (тут вже не скажеш, що знання про мавпу - ключ до розуміння людини) - з іншого. Це диктується не тільки вимогою принципового розрізнення суб'єктивного і об'єктивного взагалі (що само собою зрозуміло), не менш важливо і те, що, підміняючи одну передумову іншою, ми руйнуємо насамперед всю методологічну спрямованість і активність логічного руху пізнання. Адже дослідник, залишаючись навіть на власне історичній позиції, все таки має справу не з живою історією, а з матеріалом, який виступає від її імені, - з різними джерелами «вторинного плану», з пам'ятниками матеріальної і духовної культури минулого і т. д. тобто з усім тим, що вже несе на собі печатку людської свідомості і діяльності. Звідси питання про ставлення до всього історичного так чи інакше обертається питанням про ставлення до цієї діяльності і свідомості, іншими словами - і до самого логічного, до такого способу руху понять, який схоплював би вказаний матеріал дійсно впорядкованим і зцементованим єдиною системою і методологією.

Правильно побудована логіка є двічі «знятою» за формою історією. Іншими словами, щоб думка могла здійснити вихід в реальний історичний процес, могла взяти його в головному і істотному, а тим самим і виявити себе в строгій логічності, - вона повинна своєрідно «звільнити» себе двічі: по-перше, від тих «стрибків і звивів» (Ф. Енгельс), які

взагалі властиві історії; по-друге, від строкатості і безсистемності того матеріалу, який виступає від її імені і здебільшого не є логічно впорядкованим, підпорядкованим єдиній нитці логічного розвитку.

Тому свідоме ставлення до логіки розвитку понять набуває такого ж глибокого сенсу, як і свідоме ставлення до історії. Справді логічний хід думок неможливий лише в формі прямого і простого копіювання історичного руху, щоб таке копіювання могло бути прийнято за логічний розвиток. Тим більше він неможливий на шляху простого порівняння реальних «структур», узятих безвідносно до пізнання; ніяке порівняння тут не забезпечить йому правильної спрямованості розвитку. Від початку і до кінця логічний хід думки залишається абстрактно-теоретичним за своєю суттю. Однак ця абстрактність не віддаляє, а зближує його з ходом власне історичним, позаяк сама вона також є результатом відображення історичного розвитку, але відображення виправленого відповідно до пізнаних закономірностей дійсності, які завдяки цьому набувають і свої методологічні функції.

Як бачимо, визнання «анатомічної формули» ключовою формулою історії аж ніяк не означає «гегелівського перевертання» картини історії; знання вищого ступеня розвитку, взяте в якості методологічного орієнтира осягнення нижчої, не змінює і не може змінювати саме джерело логічного розвитку думки і - головне - тієї послідовності наповнення її об'єктивним змістом, яку представляє генеральний напрямок розвитку реального історичного процесу. «З чого починає історія, - пише Ф. Енгельс, - з того повинен починатися і хід думок, і його подальший рух буде не чим іншим, як відображенням історичного процесу в абстрактній і теоретично послідовній формі; відображенням виправленим, але виправленим відповідно до законів, які дає сам дійсний історичний процес, причому кожен момент може розглядатися в тій точці його розвитку, де процес досягає повної зрілості, своєї класичної форми» [1, т. 13, 497].

Кожен момент історичного процесу - а це в повній мірі відноситься і до історичної процесуальності естетичного - може бути розглянуто в тих точках його розвитку, де цей процес, як пише Ф. Енгельс, «досягає повної зрілості, своєї класичної форми».

Уже сам факт визнання таких точок розвитку, щодо яких той чи інший момент історичного процесу може кваліфікуватися як такий, що досяг своєї зрілості і певної завершеності, говорить про надзвичайно важливі риси загальної картини розвитку: про суть наступності в розвитку, про прогрес, регрес тощо. Адже таким визнанням відразу відкидається, з одного боку, релятивістське розуміння розвитку, тлумачення його як простого збільшення якихось однорідних моментів процесу, завжди взятих у своїй відносності та обмеженості, з іншого – будь-який схематизм, тобто уявлення, яке, «змазуючи всі історичні відмінності» (К. Маркс) і виходячи з тих самих однорідних моментів історичного процесу, намагається вловити сенс розвитку останнього лише в деякому результаті самого розвитку, в можливо більших межах його історичного прояву.

Нам уже доводилося відзначати, що в підході до розуміння розвитку феномена естетичного є особливі труднощі. Мабуть, тут, як ніде, очевидно виявляється справедливність Марксової думки про те, що «взагалі поняття прогресу не слід брати в звичайній абстракції» [1, т. 12, 736], тобто простим, недіалектичним рухом від «нижчого» до «вищого», без уловлювання якості переходів, стрибків, моментів регресу тощо. Хоча розвиток як такий, безумовно, передбачає рух від простого до складного, від менш багатого до більш багатого і т. п., слід чітко усвідомити, який єдино правильний сенс необхідно вкладати в ці поняття, коли йдеться про таке специфічне явище, як естетичне .

К. Маркс, зазначаючи труднощі в аналізі історичного художнього виробництва, висловлює думку про те, що ці труднощі полягають найближчим чином в розумінні неминущого впливу художнього явища на людину. Справа не тільки і не стільки в тому, що твори мистецтва здатні відображати розмаїття природного або соціального буття, відповідати смакам, потребам, ідеалам людей, скільки в тому, що вони можуть «доставляти нам художню насолоду і в відомому сенсі зберігають значення норми і недосяжного взірця» на будь-яких щаблях історії [1, т. 46, ч. 1, 48].

Отже, К. Маркс виходить не з понять «вище» або «нижче», «досконале» або «обмежене» в творі мистецтва (як ці поняття, повторюємо, можна взяти в звичайній абстракції), а з уявлення про його певну художню закінченість і завершеність, навіть якщо такий твір належить минулому етапу історичного розвитку мистецтва. Це означає, по-перше, що бути в такій завершеності - становить природну норму, своєрідний «мінімум» впливовості всякого справді художнього твору; по-друге, що тільки встановивши цю норму в її специфічно чуттєвому змісті як стосовно окремих, явищ мистецтва (його видів, жанрів тощо), так і стосовно всієї сфери мистецтва в цілому, можна виявити ті самі моменти історичного художнього процесу, в яких він не тільки ускладнюється і збагачується за «зображувально-виразним матеріалом», а й досягає зрілості і завершеності за самою цією художністю, тобто за власне естетичним змістом свого функціонування.

Іншими словами, наведена вище Марксова думка вказує на дві надзвичайно важливих обставини: якщо до явища мистецтва дійсно застосовні такі поняття, як «недосяжний взірець», «естетична норма», «художня завершеність» і ін., то це, само собою зрозуміло, говорить про деяку абсолютність його естетичної значущості або про абсолютні межі художності, що, в свою чергу, вказує на безпідставність пошуку якихось «примітивних форм» мистецтва, нехай навіть у витоках його історичного розвитку, без визнання за ними зазначеної художності, естетичної повноцінності.

На жаль, нерідко чинять навпаки. Як вірно помічає А. Д. Столяр, «будь-яка знахідка палеолітичного віку, що включає в себе образотворчий елемент, без тіні сумнівів і коливань відноситься до пам'яток мистецтва льодовикової епохи - мистецтва ще дуже молодого, примітивного, багато в чому по-дитячому безпорадного, але все таки мистецтва. Так все виявляється в рівній мірі естетичним» [57, 31]. Так, додамо,

непомітно підводиться основа під уявлення про розвиток мистецтва як про просте зростання якихось «крупинок» художності, зростання, що дозволяє з однаковим успіхом користуватися терміном «естетичне» і при характеристиці наскальних зображень минулого, і при оцінці, скажімо, живопису епохи Відродження.

Більш строга позиція, на наш погляд, передбачає інше. Якщо ми позначаємо таким терміном якийсь продукт діяльності, то вже вказуємо і на той «мінімум» його чуттєвої впливовості, який по суті дорівнює впливу на нас прекрасного, причому взятого не в вузько історичному або вузьконаціональному сенсі, а в повноті того змісту, який було вироблено всієї історичною художньою практикою. Без цього «мінімуму» губляться критерії відмінності між художнім і нехудожнім явищами, змиваються межі їх відмінності, що істотно змінює і всю картину розвитку мистецтва. Тут розвиток вже буде мислитися як прямий рух «по-дитячому беспорядного» мистецтва до мистецтва справжнього, досконалого. При цьому завжди буде залишатися відкритим питання: на якому щаблі історії «дитяче» мистецтво стає цілком зрілим, сучасним і гідним вимірювання справді естетичними параметрами?

Крім того, визнання за явищем мистецтва абсолютних меж художності в жодній мірі не виключає розуміння його подальшого розвитку, як і розуміння прогресу мистецтва в цілому. Позаяк саме ці межі роблять дане явище лише стороною, моментом, межею виявлення всього естетичного багатства мистецтва, всіх можливостей емоційного впливу його на людину. Скажімо, той абсолютний момент художності, який знайшов своє вираження уже в античній пластиці, забезпечивши їй значення «норми і недосяжного взірця», аж ніяк не говорить про естетичну вичерпаність самої скульптури, про кінець її розвитку і т. д., щоб і справді можна було сприйняти за істину існуючий вислів: «Сучасний скульптор може або повторити античного скульптора, або перестати бути скульптором». У цьому афоризмі справедливим є лише факт визнання за античною скульптурою деякої художньої завершеності, тобто тих абсолютних меж її як виду мистецтва, які виявили себе вже на ранніх етапах розвитку художнього виробництва. Однак тут абсолютно не вловлюється смисл відносності таких меж, розуміння подальшого розвитку скульптури через збагачення її іншими видами художності - видами мистецтва. Своєрідність такого збагачення полягає не в тому, що воно розмиває вже зазначені її абсолютні межі, а в тому, що, залишаючись тією самою стійкою рисою виявлення художності або тим самим специфічним способом організації матеріалу (який конкретний зміст такого способу - ще має бути, мабуть, з'ясованим), скульптура може історично вбирати в себе елементи естетичного змісту будь-яких інших видів мистецтва - елементи мальовничості, музикальності, поетичності тощо. У цьому - і тільки в цьому - сенсі можна і необхідно говорити про власне художній розвиток як окремого явища мистецтва, так і мистецтва в цілому. Оскільки будь-який інший сенс розвитку (скажімо, прогрес в техніці створення твору мистецтва, у виборі нових матеріалів і т. п.) тут вже не відіграє визначальної ролі.

Але повернемося до початку. Може здатися суперечливим, що, відстоюючи необхідність проведення історичного аналізу з точки зору строго логічної, а не

довільно оціночної, ми тим не менше прагнемо ввести в контекст такого аналізу поняття «чуттєве ставлення», «естетичний вплив» і т. п. Чи не є це відступом від раніше визнаного нами принципу розгляду предмета в його «власній об'єктивній логіці»?

Відомо, що в правильній філософській постановці питання про своєрідність предмета в його власному бутті вже наявне й питання про специфічний спосіб його осягнення. Таким чином, йдеться не про те, щоб, слідуючи вимогам онтологізму, намагатися повністю абстрагуватися від будь-якого розуміння цього способу (буцімто таким шляхом можна позбутися суб'єктивізму). Йдеться про те, щоб сам цей спосіб, тим більше якщо він залишається довільним, не видавати за буття предмета. Мабуть, і в нашому випадку справа зводиться не до того, щоб в аналізі феномена естетичного абстрагуватися від чуттєвої діяльності взагалі - адже завдяки саме такій діяльності нам і розкривається все багатство і специфіка естетичного, - а до того, щоб довільно виражені оцінки та їх опис в теорії не видавати за реальну картину буття естетичного; інакше кажучи, якщо, наприклад, явище мистецтва для свого аналізу (розкриття суті, законів тощо) дійсно допускає відповідний до нього підхід, то це не означає, що естетик повинен йти не шляхом знаходження «специфічної логіки специфічного предмета», а шляхом висловлювання оціночних суджень про предмет, тобто ставати мало не в позицію художника або пояснюватися мало не по-художньому. Хіба пояснення сутності такого специфічного феномена, як, скажімо, релігія, необхідно допускає, щоб теоретик ставав в позицію віруючої людини або пояснювався мовою батюшки? Не можна підміняти теоретико-естетичний підхід до мистецтва емпіричним, чи бодай, мистецтвознавчим. Тому за будь-яких обставин хотілося б підтвердити лише одну думку: якщо в рішенні нашої задачі і можна обійти стороною якісь випадкові оцінки та судження щодо буття естетичного, то зовсім не можна залишити без уваги людську чуттєву практику, в якій дається істина такого буття і яка повинна увійти в теорію в певній послідовності її логічного (історичного) розвитку.

Сфера чуттєвого особливо складна для історичного аналізу. І не тільки в тому сенсі, що теоретичне мислення не може взяти свій предмет без того, щоб певним чином не огрублять і не спрощувати його, а й у тому, що в даному випадку естетик взагалі не може мати справу з безпосередньо живими історичними станами людей. Ці стани пішли в минуле, і картину їх величі або обмеженості не можуть «оживити» ні міць уяви, ні сила абстракції, якщо вони не будуть спиратися при цьому на якийсь реальний матеріал історії, що дійшов до нас.

Для естетика таким справді безцінним матеріалом залишається все історично художнє виробництво - красномовний свідок «драми почуттів» людей, їх пристрастей, переживань і страждань. Історія мистецтва, як її має розглянути естетик, є не просто хронологія «зображально-виражальних» засобів, зміна матеріалу буття мистецтва, чергування тем і сюжетів в його творах. У більш глибокому тлумаченні це - історія чуттєвого ставлення людини до світу як історія її само-почування. Історичне поле мистецтва є грандіозною панорамою становлення справді людського сприйняття і переживання світу, спадкоємністю і поступовістю способів чуттєвого ствердження

людини. У цьому сенсі історичне формоутворення або видоутворення мистецтва дає різнобарвну картину розгортання багатства чуттєвої культури людства, її певну типологію і тенденцію подальшого розвитку.

І, вочевидь, це так, якщо під мистецтвом мати на увазі не тільки виявлення свідомості фахівця-художника, а й певний тип людського духовного ставлення до світу взагалі, своєрідний спосіб вираження сприйнятливості людини до багатства чуттєвих явищ. Тому ми не звужуємо предмет нашого основного інтересу. Навряд чи можна вести мову про особливу історію естетичної діяльності, відмінну від історії мистецтва як живого руху художньої свідомості і закріплення його в предметних формах різних художніх утворень. Що стосується фактичної відмінності між естетичною та художньою діяльністю, то вона, без сумніву, є. Мабуть, естетична діяльність як універсально-практична, виробнича (а не просто духовна) форма людської небайдужості може вирости на основі мистецтва як своєму фундаменті, «еталоні» чуттєвої сприйнятливості людини, що історично викристалізувався, хоча вираження такої сприйнятливості вже вимагає, природно, нових форм виявлення історичної активності людини і не може бути обмеженим лише тією формою суспільної свідомості, яку ми називаємо власне мистецтвом.

Можна передбачити недоліки подібних досліджень. На жаль, простежити за розвитком естетичного процесу в межах всієї людської історії - завдання винятково тяжке і не під силу одному досліднику. Єдине, що може виправдати саму спробу її постановки і дещо фрагментарне вирішення в роботі, що пропонується, є нагальна необхідність естетичної науки приступити до більш пильного розгляду історичного розвитку її специфічного предмета, намітити деякі стадії цього розвитку, а тим самим і прояснити низку естетичних понять, які фіксують цей процес.

РОЗДІЛ I

МІФОЛОГІЧНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ І СПІВ-ОБРАЗНЕ.

1 .1. ІСТОРИЧНО ПЕРША ФОРМА ЛЮДСЬКОЇ БЕЗПОСЕРЕДНОСТІ ТА ЇЇ ПРЕДМЕТ. ВЛАСНЕ ПРАКТИЧНИЙ І ДУХОВНИЙ СЕНС ОЦІНОЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ.

В аналізі чуттєвих процесів не можна не виходити з живої людини, але не такої, якою вона може постати в чужій чи власній уяві, а такої, якою вона дійсно є в реальних обставинах життя. Розуміння цієї її дійсності, невигаданості має постійно припускатися як умова матеріалістичного підходу до людської історії. Не випадково К. Маркс і Ф. Енгельс надавали великого значення вже першим крокам історичного аналізу, відзначаючи ті передумови, які повинні постійно матися на увазі протягом усього дослідження. «У пряму протилежність німецької філософії, що спускається з неба на

землю, - писали вони, - ми тут піднімаємося з землі на небо, тобто ми виходимо не з того, що люди говорять, уявляють собі, - ми виходимо також не з існуючих лише на словах, мислимих, уявних людей, щоб від них перейти до реальних людей; для нас вихідною точкою є дійсно діяльні люди...»[1, т. 3, 25]. К. Маркс і Ф. Енгельс неодноразово і наполегливо підкреслюють, що їх спосіб розгляду історичних процесів «виходить з дійсних передумов, ні на мить не залишаючи їх. Його передумовами є люди, взяті не в якійсь фантастичній замкнутості і ізольованості, а в своєму дійсному процесі розвитку, що спостерігається емпірично і протікає в певних умовах»[1, т. 3, 25].

Що конкретніше мислиться тут за такими передумовами? «Перша передумова будь-якої людської історії - це, звичайно, існування живих людських індивідів. Тому перший конкретний факт, який підлягає констатуванню, - тілесна організація цих індивідів і обумовлене нею ставлення їх до решти природи»[1, т. 3, 19]. При цьому наголошується: «Ми тут не можемо, зрозуміло, заглиблюватися ні в вивчення фізичних властивостей самих людей, ні в вивчення природних умов... які вони застають. <...> Людей можна відрізнити від тварин за свідомістю, за релігією - взагалі за чим завгодно. Самі вони починають відрізнити себе від тварин, як тільки починають виробляти необхідні їм засоби до життя ...» [1, т. 3, 19].

Якщо відволіктися зараз від того багатого матеріалу, який надають нам різні науки про людину та її історію, то досліднику, який не бажає впасти в емпіризм, завжди доводиться починати з деяких чисто тавтологічних положень (на зразок того, що людина - сама собі причина, що перший крок людини є її власний, людський крок і т. п.). Передумови, які мають на увазі К. Маркс і Ф. Енгельс, розривають цю тавтологію саме в тому пункті, який дійсно важливий для розуміння будь-яких сторін людської історії. Виділяючи першою передумовою такої історії тілесну організацію індивідів і відповідне їй ставлення цих індивідів до природи, К. Маркс і Ф. Енгельс обмовляються, що мають на увазі тут не фізичні властивості людей, а таку тілесну організацію індивідів, завдяки якій вони могли виробляти необхідні їм засоби до життя і самі потреби в них. «Отже, перший історичний акт, це - виробництво засобів, необхідних для задоволення цих потреб, виробництво самого матеріального життя»[1, т. 3, 26]. Зрозуміло, що зазначений акт явився результатом і багатовікового розвитку тваринного світу, а якщо говорити ширше - то і всього розвитку органічної форми руху матерії взагалі. Навіть у своєму першому кроці людина постає вінцем попереднього розвитку, його вищою і завершальною стадією, що стала одночасно і вихідною стадією суспільного формування матерії. Зрозуміло і те, що перший історичний акт людини залишався абсолютно примітивним стосовно подальшого розвитку. Така примітивність була пов'язана з нерозвиненістю як тілесної організації людини, так і тих її потреб, які обумовлювалися нею. Що стосується свідомості такої людини, то, як справедливо зауважують К. Маркс і Ф. Енгельс, початок її «носить так само тваринний характер, як і саме суспільне життя на цьому етапі; це - чисто стадна свідомість, і людина відрізняється тут від барана лише тим, що свідомість замінює їй інстинкт, або ж, - що її інстинкт усвідомлений. Ця бараняча, або племінна, свідомість отримує свій подальший

розвиток завдяки зростанню продуктивності, зростанню потреб і зростанню населення, що лежить в основі того й іншого»[1, т. 3, 30].

Як би там не було, але саме виробництво матеріального життя індивідів, точніше - певний спосіб виробництва, є вирішальним в остаточному перетворенні стадної тварини в колективну істоту. Такий спосіб не є простим продовженням актів пристосування тваринного стада. За умов, коли біологічний тип організму, багато разів повторюючи акт пристосування, своєрідно «крутить» свою історію по одному і тому самому замкнутому колі, виникнення «свідомого інстинкту» (Маркс) або якихось елементів розумної діяльності в принципі неможливо. Цей процес веде лише до закріплення і зміцнення інстинктивних форм поведінки тварин. Навпаки, той процес, який розриває вузькі горизонти інстинктивної діяльності і в результаті закріплюється способом виробництва, є наслідком актів пристосування біологічного виду, які не тільки багаторазово повторюються, а й все більш ускладнюються. Причому це має бути таке ускладнення, яке, зрозуміло, створюється не штучно самим видом, а сукупністю різних факторів (кліматичними умовами, географічним середовищем і т.п.), що змушують стадо тварин до його подолання в ім'я збереження свого існування взагалі. Іншими словами, активною стороною цього процесу є саме екстремальні умови, але екстремальні, звичайно, в певних межах, що виключають згубні катаклізми, катастрофічність тощо. «Спостереження показали, - пише Л. А. Файнберг, - що структура стада мавп в більшій мірі обумовлена екологічно, ніж генетично. Мавпи одного виду, що живуть в різних умовах, виявляються далі одна від одної за організацією стада, ніж мавпи різних видів, що живуть в подібних умовах. Встановлено, що у мавп, які живуть в лісі, організація стада аморфніша і більш лабільна, ніж у мешканців савани, а в межах савани організація більш жорстка в екстремальних умовах, а саме - в посушливій савані»[61, 60].

Не знаємо, наскільки правильним було б робити з таких спостережень висновок, що спочатку «олюднення відбувалося не в умовах лісового оточення, а в савані» [61, 61], але безумовно вірним є те, що прогрес в організації біологічного виду пов'язаний не просто з «сприятливими умовами», як цю сприятливість можна розуміти буквально, а швидше, навпаки, з умовами, за яких біологічний вид не міг би не робити актів пристосування, що ускладнюються, хоча б заради того, щоб не ліквідувати себе як даний тип організму взагалі. Адже за будь-яких інших умов він цілком міг зберегти себе, здійснюючи пристосування за згаданим «колом».

Це означає, по-перше, що, хоча в принципі будь-яка стадна організація, потрапляючи в екстремальні умови, і змушена зробити крок до нових форм пристосування і в цьому сенсі - крок до прогресу і «олюднення», найбільш реальну і стійку можливість такого кроку може отримати лише той біологічний вид, який стоїть на найвищому щаблі розвитку всієї біологічної форми руху матерії; по-друге, що така можливість ніколи не може повторитися знову [14], якщо не будуть повторені аналогічні умови, тобто та сума випадкових і необхідних чинників, які включали б в себе, крім іншого, і такий фактор, як відсутність свідомої істоти (людини) в природі, вже зацікавленої, як відомо,

в дійсно сприятливих умовах збереження біологічного і тваринного світу в доцільних для неї межах.

В останні десятиліття з'явилося чимало робіт, автори яких «популярно» або в наукоподібній формі намагаються довести, що, мовляв, людина - не така вже виключна істота природи, що елементи «розумності» властиві й деяким біологічним видам (дельфінам, мурашкам, бджолам тощо). Можна було б не звертати на це увагу, якби невгамовна популяризаторська фантазія не йшла далі і не переключалася на питання естетичного плану (про «примітивне» почуття краси, що притаманне тварині, про її певні здатності до сприйняття «гармонії» тощо).

Не заглиблюючись в подальші питання антропогенезу, хотілося б зробити акцент на головному. Ймовірно, слід було мільярди разів стадній (а потім племінній) істоті повторювати і постійно ускладнювати акт пристосування, щоб останнє в результаті могло закріпитися в її тілесній організації формою елементарної свідомості - «свідомим інстинктом». Але це таке закріплення, яке проникає у всю «структуру» зв'язків між індивідами, роблячи їх якісно іншими. «Така беззбройна тварина, як людина, що знаходиться в процесі становлення - пише Ф. Енгельс, - могла б ще вижити в незначній кількості навіть в умовах ізольованого існування, коли вищою формою спілкування є співжиття окремими парами, як... живуть горили і шимпанзе. Але для того, щоб в процесі розвитку вийти з тваринного стану і здійснити найбільший прогрес, який тільки відомий в природі, був потрібний ще один елемент: дефіцит спроможності окремої особини до самозахисту слід було відшкодувати об'єднаною силою і колективними діями стада»[1, т. 21, 39-40].

Тисячолітній процес формування цієї об'єднаної сили був і процесом становлення колективу - особливого єднання людей, завдяки якому стадний спосіб життя індивідів поступово поступався місцем племінному і родовому образу життєдіяльності. Така сила колективу рано чи пізно ставала і здатністю самого індивіда, яку він в подальшому міг використовувати цілком самостійно, не усвідомлюючи ні її природи, ні її справжніх таємниць. Адже по суті вона не була чисто фізичною силою індивіда, безпосередньо запозиченою у природи. З іншого боку, вона не зводиться і до чисто теоретичної «сили свідомості», «сили духу», виробленою здатністю мозку людини. Весь сенс її полягав тільки в тому, що вона була силою особливої діяльності колективу, чи то пак - діяльності по-колективному. А це і можна вважати серцевиною того історично першого способу виробництва, завдяки якому людина дійсно позбавляється необхідності сліпо слідувати за стихією природи, так само як і за стихією своїх бажань. Такий спосіб з самого початку постає як продукт колективу (роду, племені, общини), його історії і всього досвіду життя. Відтепер всі метаморфози «олюднення» людини і її сутнісних сил, перші кроки її звільнення від сліпих сил природи і кроки до самоствердження могли зв'язуватися тільки з функціонуванням цього способу, його розширенням, вдосконаленням, збагаченням. Причому таке функціонування тут ще не зведено до значення простого засобу для подолання умов життя; тут колективність діяльності - це і справжня самоціль становища людини, спосіб виявлення всієї її

безпосередності і зацікавленості в житті. Цікаво, що, вловлюючи таку цілісність стану історично першої людини і її зв'язок з колективним характером взаємин між людьми, буржуазна ідеологія все частіше змушена звертатися до питання про «цінності минулого», зокрема до тези про так звану «перевагу первісного стану» людини, але первісного, зрозуміло, не в історичному значенні слова, а в значенні суто фізіологічному, позбавленому змісту колективності. Ситуація не нова. Не будучи в змозі знайти вихід з кризи сучасних буржуазних відносин, буржуазний ідеолог змушений видавати цю кризу як глухий кут у розвитку людських (колективних) відносин взагалі. Звідси і маса узагальнень з приводу того, що «люди вчаться встановлювати добрі стосунки одна з одною індивідуально, але все більше і більше ненавидять одна одну в колективі»[68, 331], що «скупченість» міського населення вже сама-сабою породжує патологію відносин між людьми», що, «втрачаючи прямий контакт і зв'язок з навколишнім світом, житель міста стає індиферентним, байдужим і відчуженим»[70, 86]. З цих позицій розвивається і думка про те, що людина може відчувати себе вільною лише порвавши всі зв'язки з колективом, лише перебуваючи в якомусь «природно-первородному» стані. Звідси й гасло «за первісність без колективу», тобто за «усамітнення», «персональний комфорт» тощо[69].

Зрозуміло, неважко збагнути, від чого біжить тут буржуазний ідеолог. Вражає тільки та легкість, з якою він погоджується на повернення до первісного стану. За таким станом він уявляє мало не «життя в курені», вільне і безтурботне проведення часу на лоні природи, позбавлене будь-яких страждань і потреб. Це ідилічне уявлення «життя в курені» як не можна краще говорить про те, що буржуазна свідомість вже не знає іншої свободи, крім тієї, яка покладена в стані сучасного обивателя, що почуває себе «людиною» лише в шкаралупі власного благополуччя і комфорту. Втім, таке уявлення - лише щось похідне від більш глибокої омани: ніби справжня свобода покладена десь за межами колективного виробництва або взагалі можлива лише як свобода від такого виробництва. І - будемо справедливі - буржуазний ідеолог сам і виказує цю помилку, коли рано чи пізно починає перейматися навіть тією свободою, за яку він боровся. Позаяк лише в прагненні своєму він не проти того, щоб помінятися місцями з предком «в курені», тобто лише доти, поки цей предок, незалежно з яким рівнем свідомості і далеко не в одній уяві, створюватиме до нього всю реальну історію і вироблятиме матеріальні цінності. Картина, однак, відразу зміниться, якщо настане черга виробляти самому ідеологу, виробляти реально, притому з відсталою свідомістю злочасного предка. Тут вже з'явиться не тільки гасло «свобода від куреня», а й «свобода від будь-яких предків». А за гаслом, зрозуміло, підуть і думки про «перевагу світу приватної ініціативи», про «демократію», про блага науково-технічного прогресу «взагалі».

Людині першого історичного суспільства було чужим панування і підпорядкування. І не «родичатися» з ним в цьому може сучасна буржуазна свідомість, а лише позаздрити йому. Класичний вираз форми цього суспільства дає нам дивовижні приклади перших колективних (первісно комуністичних) взаємин між людьми. Продукт діяльності останніх - незалежно від того, виготовлений він примітивним

способом людини або дарований природою безпосередньо в готовому вигляді, - не відчужувався від самої людини, а належав їй в тій самій мірі, в якій належав і колективу. Весь сенс колективного характеру створення предмета, так само як і такого ж характеру його споживання, обумовлював і сенс всієї безпосередності його існування для людини. Іншими словами, колективність тут - і справжня «міра», норма всього небайдужого для людини, з якою вона сприймала всю навколишню природу, інших людей і саму себе.

Первісна форма колективності (плем'я, рід, община) носила дуже примітивний характер. Фактично це безрозсудна, стихійна форма колективності, яка змушена була скластися в силу вже відомої необхідності подолання людьми стихійних сил природи. Тут ця природа «спочатку протистоїть людям як абсолютно чужа, всемогутня і неприступна сила, до якої люди ставляться абсолютно по-тваринному і владі якій вони підпорядковуються як худоба...» [1, т. 3, 29]. Тут і людина ще залишається якщо не рабом іншої людини, то рабом самої природи. Таке відношення залежності її від останньої в тій чи іншій формі зберігалось аж до остаточного поділу праці і появи рабства.

Сучасна наука має в своєму розпорядженні великий і різноманітний матеріал, стосовно первісного суспільства. Зі зрозумілих причин ми не можемо залучати цей матеріал в його деталях і в специфічно історичному сенсі. Але якщо виходити навіть з абстрактного положення, що відомі нам образи життя людей характеризувалися початковим злетом, піднесенням, потім - класичною формою свого прояву, нарешті - падінням або розпадом, то принаймні одна із шаблунів такого процесу, що вбирає в себе найістотніші риси тієї чи іншої епохи, - її класична форма - вимагає свого пояснення в світлі нашого основного завдання. У цьому сенсі характеристика класичної форми первісної спільності людей, зокрема марксистське положення про своєрідність цілей виробництва в даний період часу, відіграють найголовнішу роль і в з'ясуванні своєрідності естетичного стану людини, що проявляється тут. Відзначаючи цю думку, нам найменше хотілося б впадати в вульгарний економізм і намагатися будувати якусь «схему формацій» естетичних станів. Завдання зводиться до того, щоб найістотніші характеристики виробництва своєрідно «дотягнути», довести до заломлення в чуттєвих станах людини, в її світосприйнятті і світовідчутті, а не штучно «накладати» їх на такі стани.

Але не менш важливою для кожного дослідника, який вивчає духовні процеси і їх суперечливість, залишається третя сходинка зазначеного процесу - падіння або розкладання того чи іншого образу життя, способу виробництва. Наведемо думку Ф. Енгельса, яка прямо вказує і на сенс розбіжностей матеріальних і духовних процесів, і на причини, що породжують такі розбіжності, і на характер того реального протиріччя, яке не може в зв'язку з цим не виникати. Важливо, що зазначена думка вимагає рішучого переходу від описовості до діалектико-матеріалістичного аналізу процесів, особливо важких для розуміння: світ суб'єктивності людини, її зацікавленість, моральні спонуки, ідеали тощо.

Спочатку Ф. Енгельс зазначає: «Поки той чи інший спосіб виробництва знаходиться на висхідній лінії свого розвитку, доти його прославляють навіть ті, хто залишається в збитку від відповідного йому способу розподілу. <...> Більш того: поки цей спосіб виробництва залишається ще суспільно нормальним, доти панує, в цілому, задоволеність розподілом, і якщо протести і лунають в цей час, то вони виходять з середовища самого пануючого класу (Сен-Симон, Фур'є, Оуен) і саме в експлуатованих масах не зустрічають жодного відгуку» [1, т. 20, 153]. Але далі: «Лише коли даний спосіб виробництва пройшов вже чималу частину своєї низхідної лінії, коли він наполовину зжив себе, коли умови його існування в значній мірі зникли і його наступник вже стукає в двері, - лише тоді всезростаюча нерівність розподілу починає уявлятися несправедливою, лише тоді люди починають апелювати від фактів, що зжили себе, до так званої вічної справедливості. Ця апеляція до моралі і права в науковому відношенні ніскільки не просуває нас вперед; в моральному обуренні, яким би воно не було справедливим, економічна наука може вбачати не доказ, а лише симптом. <...> ... Як мало цей гнів може мати значення як доказ для кожного даного випадку, це ясно вже з того, що для гніву було достатньо матеріалу в кожен епоху всієї попередньої історії»[1, т. 20, 153].

До цієї глибокої думки Енгельса нам доведеться ще не раз звертатися. Проте, крім лаконічного викладу природної картини історичного розвитку того чи іншого способу життєдіяльності людей, нас особливо цікавить та частина висловлювання Ф. Енгельса, де йдеться про умови, за яких люди починають апелювати до сфери духовного, до моралі, права, а отже, і до мистецтва. І - підкреслимо - апелювати не тому, що є якийсь «вроджений» спонукальний мотив до морального чи художнього самовдосконалення, творча здатність до «конструювання» нових ідеалів чи така ж «вроджена» тяга до «вічної справедливості», а тому, що цілком зримо, відчутно (не тільки в уявленні) вимальовується реальне протиріччя самого способу буття людей. Апелювання до «вічної справедливості» (до моралі), так само як і до «гніву поета» (до мистецтва), насправді виявляється лише зворотною стороною, діалектичним відображенням «фактів, що зжили себе» в реальному житті. Ось це протиріччя і хотілося б мати на увазі, торкаючись «передісторії» розвитку людського суспільства.

Зараз, повертаючись до класичної форми первісного суспільства, важливо відзначити головне: мета виробництва даного суспільства, весь сенс його функціонування ще нерозривно пов'язаний з самою людиною, і це не може не накладати свій відбиток на всі сторони її реальної життєдіяльності. Колективний характер останнього, по суті, означає, що ніякої особливої мети (сенсу, ідеалу) життя тут ще не могло існувати. Не розчленованість виробництва, його злитість з відтворенням самих людей визначали і характер всіх потреб людини, які, строго кажучи, ще не можна назвати ні власне моральними, ні утилітарними, ні художніми.

Повторюємо, принаймні для класичного періоду розвитку цього суспільства (і до нього) вичленення таких потреб було б передчасним. І не тільки тому, що шукати їх деякий «примітивний» прояв - помилка, а й тому, що було б безуспішним шукати ґрунт

для їх можливого виникнення взагалі. Адже до певного часу первісний індивід виявляється залежним не тільки від природи, а й від самого колективу. Пов'язаний цілком з останнім, він ніколи не може виступати в своєму самотійному, власному, відокремленому вигляді. Як свідчать багато джерел, вищим покаранням для людини племені було її вигнання з племені, що фактично було рівнозначним загибелі людини. Тому зацікавленість останньої не в якому-небудь, а саме в колективному образі життєдіяльності покладалася в голову, вірніше, в самому естві людини не як мета, не як обов'язок, а як її жива справа самозбереження взагалі. Не можна називати метою, обов'язком, особливою мораллю, скажімо, необхідність людини дихати повітрям, щоб зберегти себе живою. А ситуація саме така: бути чи не бути в колективі, чинити чи не чинити по-колективному, - питання, як його міг згодом поставити раб, - тут фактично перетворювалось на питання життя чи смерті, а не існувало як самотійне теоретичне питання, як питання свідомості або духу людини; швидше, воно взагалі знімалося ходом життя людей, усією необхідністю його здійснення.

Якщо спробувати з такої точки зору уявити дійсно реальний, а не вигаданий, образ індивіда того часу, то виявиться, що немає жодних підстав приписувати йому наміри, бажання чи потреби, в реалізації яких людина виявляла б себе перед обличчям колективу, скажімо, нечесною, недоброю, огидною тощо, тобто в таких характеристиках, які невластиві роду і які відомі лише сучасній людині. Такий індивід виявився б своєрідною пухлиною на живому тілі колективу, яку потрібно було видаляти, а не лікувати. Якщо плем'я з метою збереження себе як єдиного організму вбиває старого члена колективу, то таке дійство не виглядає ні моральним, ні аморальним, хоча, на наш погляд, воно вже може оцінюватися далеко не в двозначному моральному сенсі. Але, мабуть, такі моральні оцінки або характеристики взагалі можливі лише тоді, коли, образно висловлюючись, все «неналежне», протиприродне людському роду проявляється не епізодично, а цілком стійко, коли воно вже зміцнюється, спокійно живе і процвітає, а одночасно з цим і як антипод йому виробляється система правил «належного», тобто ті моральні принципи і закони, які тільки з цього часу роблять зазначені характеристики необхідними: слідування чи не слідування таким принципам і покладає ту чи іншу дію людини моральною чи аморальною.

Аналогічне можна сказати і про інші потреби людини даної епохи. Зараз рідко який дослідник, що зайнятий тлумаченням таких потреб, не починає з зображення їх як «утилітарно-практичних». Який зміст вкладається в це «утилітарне»? Що первісна людина відчувала певну потребу в необхідних для неї речах, - само собою зрозуміло. Але слід мати на увазі і об'єктивний стан самих цих речей для людини, об'єктивний не за їх природним, фізичним буттям, а буквально, за буттям при роді, тобто за власне колективним характером їх функціонування в системі даного виробництва. Своєрідність цього функціонування така, що воно практично не має аналога в сучасному житті людей і не піддається ніякому ілюструванню на прикладах.

Скажімо, для сучасної людини зовсім не складно вже в простому акті споглядання дати оцінку певної корисності речей, диференціюючи при цьому саму корисність за вже наявною в її голові «шкалою цінностей» (як то: «ця річ - більш корисна, та - менш корисна, а ця - взагалі безкорисна» тощо). Але уявімо, як повела б себе людина в ситуації, коли всі ці речі мали б явитися для неї в значенні чогось вкрай життєво необхідного чи в значенні чогось такого, що стосувалося б задоволення не просто того чи іншого її часткового інтересу, а необхідності збереження життя взагалі, що за будь-яких обставин не могло б постати для неї «марним» без того, щоб людина при цьому не втратила життя (скажімо, на зразок значення того самого повітря)? Чи однією корисністю обернулися б для людини такі речі?

До певного часу історично першій людині просто невідома якась диференційована форма вираження оцінної діяльності, як невідома і жодна інша «цінність», крім тієї, яка обумовлюється актом безпосередньо практичного вжитку речі. Як то кажуть, найкраща оцінка їжі полягає в тому, що її поїдають, а найкраща оцінка одягу - в тому, що його носять тощо. Але якщо справедливість цієї думки має якийсь реальний смисл і понині, то тим більше він цікавий з точки зору глибини століть. Мабуть, допоки сама ця їжа, одяг, житло тощо, ще не виявляються в своєму лишку, або надлишку, зберігаючи значення «норми» споживання всіляких предметів людиною, остання немає потреби виділяти з кола таких предметів щось більш-менш важливе. Тому не можна стверджувати, що, наприклад, потреба первісної людини в житлі могла бути більш зацікавленою, ніж потреба в їжі, повітрі, знарядді праці тощо. Цілісність, нерозчленованість цієї потреби за зацікавленістю в тому і полягає, що кожен з боків життя людини тут залишався ще однаково значущим, рівноцінним, а отже, і весь предметний світ оголювався для неї в такій же рівній «цінності». Називати цю «цінність» корисністю, красою, благом тощо вже не має сенсу. Важливішим є інше: якщо цілісність такої потреби дійсно обумовлювалася єдністю, цілісністю способу (образу) життя людей, то зрозуміло, що ті речі і предмети світу, які не включалися в цей спосіб і не вимірювалися актом їх безпосередньо-практичного вжитку, не могли підлягати і якійсь особливій духовній оцінці людини, щоб, виходячи з неї, можна було судити про можливість прояву для останньої чогось прекрасного чи потворного, доброго чи поганого. Очевидно, «шкала цінностей» тут ще залишалася такою, що коли подібне включення дійсно мало місце, то цим вже предмет об'єктивно забезпечував собі щонайменше значимість чогось першочергово життєво необхідного, а в цьому - і значимість корисності, блага, краси. В іншому випадку він залишався просто нейтральним стосовно людини, і його можливість потрапити в поле зору якоїсь духовної оцінки залишалася справою подальшого розвитку потреб людей. (Кращим прикладом цього може служити ставлення первісної людини до золота саме в той період, коли воно ще не стало предметом обміну і не виділялося як міра вартості).

Якщо не відриватися від реального ґрунту даної стадії історії і задатися наразі питанням, яке з понять могло б більш-менш адекватно відобразити зміст значущості предметів, що виявляється тут, то таким, на наш погляд, є поняття спів-образного. Адже саме спів-образне, тобто все те, що дається безпосередньо згідно-образу

(реальним способом) життю первісної людини, постає для неї і чимось у вищій мірі необхідним, що відповідає не просто окремим цілям і бажанням (не просто «доцільне» «ціль-згідно-образу»), можливість появи яких ще залишалася попереду, а всій напрузі необхідного здійснення її життя, всьому внутрішньому прагненню до його збереження і продовження. Взятє у вигляді реального значення предмета споживання і, одночасно, способу такого споживання (а не у вигляді предмета для всіляких цілей і оцінок), спів-образне вже вичерпувало собою і корисне, і прекрасне, і належне, і необхідне. Тим самим воно в рівній мірі вичерпувало і всю повноту виявлення естетичного, повноту, яка тільки й могла виявити себе на даній стадії історії, але яка, все-таки, є лише моментом у формуванні всього багатства естетичного в історії.

Не слід применшувати важливість цього моменту і вбачати в ньому лише щось відносне і обмежене. Адже, зрештою, в його змісті утримується і сенс тієї значимості предмета, яка зберігає свою абсолютність і понині. Хіба зараз ми не визначаємо в ролі прекрасного той предмет, котрий дається нам... не-без-образно, тобто який дійсно включається в наш ідеал життя як в його образ (спосіб) вираження? Мабуть, справа тут лише в історичній відмінності чуттєвого змісту самого образу (цілі, ідеалу) життя, а не в тому, що спів-образне вже має мислитися як щось чисто формальне (гармонійне, ладне, зібране), або як щось таке, що буквально утворювалося б, складалося, формувалося за «мірками» окремих цілей і інтересів людини.

Все викладене можна було б залюбки прийняти, якби не один факт, який відомий кожному історику. Первісна людина, якщо її розглядати навіть на стадії розвитку, що нас цікавить, створювала не лише предмети безпосередньо-практичного користування і споживання в звичному значенні цих слів, а й щось таке, що, здавалося, зовсім не підлягало такому споживанню: прикраси, різні наскальні зображення, певні ритуальні та ігрові форми поведінки тощо. Як бути з цим? З якою метою створювалося і - головне - яким способом могло споживатися, скажімо, наскальне зображення бізона чи змії? Чи не доведеться тут відмовитися від тези про необхідне існування для цього часу лише безпосередньо практичних форм оціночної діяльності людини? Адже абсолютно очевидно, що акт споживання людьми реального бізона, тобто його поїдання, істотно відрізняється від споживання його «в малюнку», тобто від споглядання його зображення. (Ми не говоримо вже про змію, споживання якої в реальному вигляді могло бути далеко не безпечним заняттям, в той час як потреба в її зображенні залишається відносно стійкою.) Чи не свідчить все це на користь того, що певні духовні форми оціночної діяльності тут все-таки мали місце?

Ми спеціально загострили увагу на такому протиріччі, щоб пізніше показати, що воно не вигадане нами, а властиве реальному історичному процесу формування способів освоєння предметного світу. Панування споживчих вартостей, до того як з'явиться мінова вартість, дійсно не передбачає функціонування духовних (не просто уявних, а й ідеальних, чи здійснюваних за ідеалом) форм оціночної діяльності людини. І якщо такі форми вже якимось чином виділяються, то це підтверджує, що вказане протиріччя цілком реально зароджується, оголюючи певне розшарування чи розщеплення всього

раніше існуючого способу освоєння людиною дійсності. Щоб зрозуміти цю думку, необхідно забігти дещо вперед.

З розпадом економічної основи общини з'являється своєрідний перехідний тип взаємин між людьми, пов'язаний з подальшим розподілом праці і появою власності на засоби виробництва. Особливістю таких взаємин є те, що, з одного боку, вони характеризують вже деяку незалежність людини як від природи, так і від самого колективу, з іншого - починають виступати як товарні відносини, що пов'язані з наявністю багатства. Причому йдеться не про природне (колективне) багатство, яке мало місце і раніше у вигляді певної сукупності предметів споживання і яке так чи інакше завжди доводилося до кінцевого пункту свого природного функціонування - до привласнення предметів як їх певного знищення, згасання в акті споживання.

Йдеться про одну з перших форм соціального багатства, що постають як лишок, надлишок предметів першої життєвої необхідності, споживання яких вже знаходиться за межами перших життєвих потреб. Говорячи словами К. Маркса, це - саме «та частина продуктів, яка не потрібна безпосередньо як споживча вартість...» [1, т. 13, 109] (курсив наш. - А. К.). Зрозуміло, що ця «непотрібність» предметів лишатися в значенні чогось безпосередньо (самоцільно) даного для споживання не народжується раптово і на голому, місці. Вона є наслідком зазначеного лишку, який, в свою чергу, утворюється вже в силу, тих природних обставин, що процес виробництва залишається безперервним, що кожне з поколінь людей, виростаючи на плечах попереднього, успадковує від нього певну суму продуктивних сил, знаряддя праці тощо. Це означає, що рано чи пізно такий лишок не міг не виявитися. Але раз з'явившись, він зумовив і кардинальну зміну ставлення людини до всього того, що лишилося або могло лишитися поза ним, - до всього предметного світу, так чи інакше пов'язаного безпосередньо з виробництвом і споживанням як такими. Позаяк, з одного боку, він вперше створює передумови для появи деякої історично першої форми байдужості, своєрідної притупленості інтересу людини до того, що раніше бралось за найвищою «шкалою» значущості, - крайньої життєвої необхідності, з іншого - забезпечує можливість функціонування і такого акту споживання, який пов'язаний не тільки з безпосередньо матеріальним, а й з певним духовним відтворенням людини.

К. Маркс у «Капіталі» детально і послідовно показує, як завдяки появі того самого лишку спочатку в межах зв'язків між общинами, а потім і всередині общин починає формуватися той всесвітньо-історичний процес, який, не дивлячись на нині удавану його тривіальність, буквально перевертає з ніг на голову всю раніш існуючу «ціннісну» орієнтацію людини. Йдеться про акт обміну предметами першої життєвої необхідності і про природне виділення в зв'язку з цим особливого, як каже К. Маркс, «ідеального предмета» (своєрідного «образу споживчих вартостей»), який віднині покладає і особливий, раніше невідомий спосіб його привласнення людиною. Щоб уникнути зайвої описовості цього процесу, звернемося до думок К. Маркса: «Перша передумова, яка необхідна для того щоб предмет споживання став потенційною міноюю вартістю, зводиться до того, що даний предмет споживання існує як

неспоживча вартість, наявна в кількості, що перевищує безпосередні потреби свого власника» [1, т. 23, 97]. Далі: «Оборот товарів, в якому товаровласники обмінюють свої власні вироби на різні інші вироби і прирівнюють їх один до одного, ніколи не відбувається без того, щоб при цьому різні товари різних товаровласників в межах їх оборотів не обмінювалися на один і той самий третій товар і не прирівнювалися йому як вартості. Такий третій товар, стаючи еквівалентом для різних інших товарів, безпосередньо набуває всезагальну, або суспільну форму еквівалента, хоча і в вузьких межах. Ця всезагальна форма еквівалента з'являється і зникає разом з тим швидкоплинним суспільним контактом, який викликав її до життя. Позмінно і швидкоплинно випадає вона на частку то одного, то іншого товару. Але з розвитком товарного обміну вона міцно закріплюється виключно за певними видами товарів, або кристалізується в форму грошей» [1, т. 23, 98]. І нарешті: «У міру того, як обмін товарів розриває свої вузько локальні межі і тому товарна вартість виростає в матеріалізацію людської праці взагалі, форма грошей переходить до тих товарів, які за самою своєю природою особливо придатні для виконання суспільної функції всезагального еквівалента, а саме до благородних металів» [1, т.23,99] (курсив наш. - А. К.).

Отже, для нас найбільший інтерес представляє тут виділення загального еквівалента саме в тому пункті, в якому він ще не зрощується виключно з певним товаром (благородними металами), а може випадати на долю будь-якого предмета, природна або натуральна форма якого стає, за словами К. Маркса, «образом вартості», тобто предметно втіленим вираженням цілої сукупності споживчих вартостей. Позаяк саме в цьому пункті стає зрозумілим, що відтепер такий предмет не може бути до кінця привласненим лише в акті безпосередньо практичного його споживання. Наприклад, знаряддя праці, стаючи зазначеним еквівалентом, починає володіти і такою корисністю, яка потенційно дорівнює корисності певної кількості і якості їжі, одягу тощо. Але спосіб споживання їжі абсолютно відрізняється від способу споживання знаряддя праці, а в свою чергу спосіб споживання знаряддя праці - інший в порівнянні зі способом споживання одягу. Отже, предмет, взятий як сукупність своєрідно «дрімаючих» в ньому споживчих вартостей, може бути привласненим або шляхом звичайного практичного споживання, якщо натуральна форма предмета дозволяє це зробити (але тоді предмет втрачає свою властивість еквівалента, як, скажімо, втрачає його знаряддя праці, якщо воно випадає з товарного обігу і його функція зводиться лише до його застосування); або шляхом розгортання його на масу рівнозначних споживчих вартостей, кожна з яких, будучи взятою в формі того чи іншого предмета, покладає той самий відповідний йому спосіб споживання; або, зрештою, шляхом тотального споживання не тільки зі збереженням в ньому натуральної форми і цих «дрімаючих» споживчих вартостей, а й зі збереженням його як «образу вартості» чи деякого блага, значущості, («цінності») взагалі. Спосіб такого його споживання, природно, повинен зв'язуватися не з потребою в знищенні, зламуванні, тощо, предмета, а з необхідністю отримання певного задоволення вже від одного акта його споглядання, з рухом цього споглядання як насолоди, чи - власне духовного

споживання. А це, мабуть, і є той історичний пункт, в якому відбувається зародження духовної форми оціночної діяльності людини, що цікавить нас.

Представляється важливим відзначити (можливо, навіть всупереч існуванню всієї так званої «аксіології»), - що описаний процес становлення мінової вартості (а вона, на думку К. Маркса, і є «вартість взагалі», або «просто вартість») носить, аж ніяк не вузько економічний характер, як цей процес можна було б звести до одиничного і тривіального акту «купівлі - продажу», а має дійсно всесвітньо-історичне значення у зародженні всіх оцінок людини і всіх її уявлень про «цінності». І це неважко зрозуміти, якщо поглянути на зазначений процес вже з точки зору функціонування розгалужених форм соціального багатства.

Скупчення товарів як споживчих вартостей поза мірою їх власне споживання, якою завжди залишався живий людський організм, означало утворення їх абстрактної, всезагальної «корисності» як такої, рівної значимості всіх тих окремих форм діяльності людей, які уречевлювались і своєрідно «застигали» формами товарів, а в підсумку - і єдиною формою соціального багатства. Але в такій формі останнє не може бути ні пущено в обіг, ні подано до споживання (нехай навіть духовного) без того, щоб не викристалізуватися в форму цілком відчутної одиничної речі, причому байдуже якої - створеної руками людини чи виявленої в готовому вигляді в самій природі; така річ повинна стати «образом» всього багатства, його плоттю, його «значимістю взагалі».

Політична економія розглядає цей процес як виокремлення золота в особливу функцію міри вартості (ціни) товарів, за якою фактично ховається міра всезагальної, або абстрактної, людської праці. Але це, так би мовити, «класичний шлях» руху вартості до своєї кристалізації в форму одиничної речі. Він передбачає кінцевим пунктом і сенсом функціонування такої речі її обіг у вигляді товару, а не її безпосереднє споживання. Рух цінності до такої кристалізації здійснюється тим самим шляхом, з тією лише різницею, що кінцевий сенс функціонування її «замінника» - речі - покладений не в обігу, а в споживанні. Саме в цьому споживанні, а не стосовно якогось зовнішнього еквівалента вартості, остання стає сама собі «ціною», тобто самоцінною, або - ціннісною. Іншими словами, саме споживання робить «ціну» речі в ній самій. Проте це зовсім не означає, що відтепер цінність речі можна зображати як застиглу об'єктивну якість, осмислити яку можна і без розуміння руху «вартості взагалі», до того ж в контексті особливої «науки про цінності».

Мабуть, вся плутанина «аксіології» пов'язана з нерозумінням того, що і за цінністю, і за вартістю криється один і той самий соціальний феномен - всезагальна людська праця. Коли говорять, що художній витвір «настільки дорого коштує, що взагалі не має ціни», «він - безцінний», то навіть в таких повсякденних виразах схоплюється певна частка істини. Адже це «вартує, не маючи ціни» вже вказує на те, що предмет, навіть не маючи реальної ціни і реальної вартості у вигляді певної кількості еквівалента (наприклад п'ять рупій, сто гривень тощо), тим не менше має відношення до «вартості взагалі» як до чогось похідного від неї. «...Уявна форма ціни, - пише К. Маркс, -

наприклад, ціна землі, яка не піддавалася обробці, не має вартості, оскільки в ній не втілена людська праця, може приховувати в собі дійсно вартісне відношення або відношення, що похідне від нього»[1, т. 23, 112].

Згадаймо одну з наведених думок К. Маркса про те, що, перш ніж загальна форма еквівалента зростеться з благородними металами, функцію такого еквівалента може виконати будь-який товар. Більш того, «люди нерідко перетворювали саму людину в особі раба в початковий грошовий матеріал...» [1, т. 23, 99]. К. Маркс доволі детально і докладно показує, що функцію своєрідного «субституту» багатства, «особи» сукупних споживчих вартостей як образу всього того, що взагалі створюється працею чи відноситься до неї, може виконати в принципі будь-яка річ, будь то природна (те саме золото, взяте поза товарним обігом) чи створена руками людини (те саме знаряддя праці, якщо воно дано не в якості споживчої вартості, а, скажімо як пам'ятний предмет). При цьому дана річ повинна відповідати, все-таки, певним вимогам. Вона має бути такою, що рідко зустрічається в природі, не завжди доступною у виготовленні, «не повсякденною» тощо. Іншими словами, вона повинна бути «важкою» в сенсі чинення опору її суспільному виробництву, кількісному повторенню тощо, що і може зробити її своєрідним «дзеркалом» сукупної людської праці, предметним виразом багатства. Хоча крім цього і виключно в цілях обміну (тобто вже з точки зору суто економічної) вона, за висловом К. Маркса, повинна бути такою матерією, «всі екземпляри якої мають однакову якість» [1, т. 23, 99], тобто бути здатною і до чисто кількісних відмінностей, мати властивість, яка дозволяла б ділити її на довільно дрібні частини тощо. «Золото і срібло мають ці якості від природи» [1, т. 23, 99], проте останні є важливими саме з метою обміну, коли з'являється необхідність відокремити одну суму споживчих вартостей від іншої, зберегти їх, передати іншій особі тощо, здійснюючи при цьому розподіл речовини золота на рівновеликі частини.

Особливо важливим є те, що не сама особливість речі бути такою, що рідко зустрічається, важко відтворюється тощо робить її ціннісною і вартісною, щоб і справді можна було мислити цінність як застиглу і вічно дану властивість природи. Крім згаданих умов, річ виступає ціннісною завдяки тому, що потрапляє в організм функціонування соціального багатства і певних взаємин між людьми, отже, стає такою тільки на певному етапі суспільного розвитку. Якщо раніше вона могла залишатися просто поза увагою людини, і саме в силу недоступності її для колективного виробництва і споживання, то зовсім інша картина спостерігається за наявності соціального багатства. Оскільки кристалізація останнього в формі одиначної речі здійснюється не тільки для обміну, тобто для зручності «воскресіння» з неї простої кількості «дрімаючих» в ній споживчих вартостей, а й для цілісного акту споживання - привласнення як насолоди, - то, взята в таких своїх особливостях як «трудна відтворюваність», «не повсякденність», «рідкість виявлення» тощо, річ виявляється лише підходящим засобом для реалізації цієї двоєдиної мети. Але це такий засіб, який з самого початку передбачає наявність праці, і, в даному випадку, не тільки такої, яка постає, скажімо, як індивідуальна витрата енергії людини на виготовлення прикраси (таку витрату, якщо вона зберігає кінцеву мету в самій собі, краще назвати

самодіяльністю, ніж власне працею), а й такої, яка виявляється як певна обтяжливість в діяльності, як «муки» виробництва взагалі. Тільки за таких умов «трудна» річ, або річ, що пручається механізму загального процесу виробництва, починає об'єктивно відображати в собі цілі і можливості самого виробництва, а тим самим - цілі і можливості людської життєдіяльності взагалі. Таку річ цілком обґрунтовано можна назвати і «ідеальною річчю», привласнення якої відтепер має припускати існування ідеальних форм оцінок, тобто здатність людини вимірювати значущість предмета і за таким критерієм, як суспільний ідеал.

Викладене могло б послужити певним аргументом на користь того, що немає жодних підстав говорити про появу первісного мистецтва раніше того часу, в якому виявлялося б існування соціального багатства і духовної форми освоєння предметного світу, що виросла на його основі, взагалі. Позаяк явище мистецтва з самого початку передбачає саме таку форму його привласнення. І в багатьох дослідженнях ця думка вловлюється вже доволі чітко. «Безперспективність пошуків художнього елемента в перших «музеях» типу «ведмежі печери» очевидна; не входить він зримо і в плоть найдавніших глиняних зображень. Буття мистецтва полягає не тільки в створенні образотворчих пам'яток, а й у певному типі суспільного сприйняття цих форм як естетичних цінностей. В даному випадку наявною є лише одна ознака з двох необхідних - наявність другої умови нічим не документується»[57, 67]. Це положення А. Д. Столяра є безумовно вірним.

І все таки сказане не знімає і не може зняти питання: як можлива первісна образотворча діяльність, якщо очевидно, що її продукти не можуть підлягати безпосередньо практичному споживанню (наявність того типу їх сприйняття, який ми називаємо духовною формою привласнення, залишається вельми сумнівним)? Звісно, відповідь може бути знайдена, якщо врахувати, що до сих пір ми розглядали протиріччя способу освоєння дійсності у вже сформованому, зрілому вираженні тих полярностей, в яких безпосередньо практична і духовна форми діяльності людини виявляються вже достатньо відокремленими і самостійними. Насправді це відокремлення має тривалу історію і опосередковано різними проміжними ланками, перехідними формами (типами) освоєння дійсності, які не можна звести ні до чисто практичного, ні до чисто теоретичного їх вираження. На одній з таких форм і належить зупинитися.

1.2. МІФОЛОГІЯ. ПРО ПОЧАТОК РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА І ЙОГО ОСНОВНЕ ПРОТИРІЧЧЯ.

ВИТОКИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА.

Мабуть, людство нелегко розлучалося з тим способом освоєння світу, в якому найвищою - хоча і неусвідомленою - метою покладалася сама людина, а органи її індивідуальності служили єдиним критерієм визначення всього суцього, небайдужого, спів-образного. Свідченням тому є численні факти, коли навіть в епоху товарного

виробництва і обміну, за наявності, здавалося, цілком реальних еталонів вартості, еквівалентів, масштабів цін, людина все-таки могла визначати цю вартість, орієнтуючись лише на свої органи сприйняття. К. Маркс, говорячи про те, що ціна товарів є чимось відмінним від їх чуттєво сприйнятої форми і що тому власнику товарів з метою збуту товарів доводиться «позичити їм свою мову чи навісити на них паперові ярлики, щоб повідати зовнішньому світу їх ціни» [1, т. 23, .105], тут таки зазначає у посиланні: «Дикун і напівдикун вживають при цьому свою мову дещо інакше. Капітан Паррі розповідає про жителів західного берега Баффінової затоки: «У цьому випадку» (при обміні продуктами) «...вони лижуть її» (річ, що запропонована їм для обміну) «два рази, після чого, мабуть, вважають угоду вдало укладеною». «У східних ескімосів, - продовжує К. Маркс, - той хто вимінював також облизував річ при отриманні її. Якщо на півночі мова є, таким чином, органом привласнення, то немає нічого дивного, що на півдні живіт вважається органом накопичення власності; так, наприклад, кафр оцінює багату людину за товщиною її черева»[1, т. 23, 105].

Вартість, як і цінність, хоча і існує в товарах і речах, але не покладена на їх поверхні, а оголюється лише у відношенні або з еквівалентом вартості (якщо це товар), або з таким критерієм цінності, як ідеал (якщо це предмет оцінки). Але в тому і в іншому випадку це відношення, як каже К. Маркс, «лише передчувається» [3, 102]*, тобто припускає з боку людей не тільки активність їх почуттів, а й «роботу» духу, думки, свідомості. Очевидно, людина не завжди охоче довірялася цьому духові, якщо після завершення тисячоліть могла залишатися вірною старому і випробуваному способу піддавати значимість предмета на випробування органами сприйняття: «торкатися руками», «помацати», «взяти на язик», «на зуб» і навіть ...випробувати «поглядом» (саме - «поглядом», а не постійним спогляданням). А. Я. Гуревич в одній з робіт зазначав, що у деяких середньовічних скандинавських народностей існував звичай, згідно з яким людина, що виявила скарб коштовностей, могла чинити з ним доволі дивно з точки зору сучасного погляду на речі. Їй достатньо було лише подивитися, як кажуть, «поглянути» на коштовності, щоб потім без жалю заховати їх від «інших очей», скажімо, закопати і ніколи до них не повертатися [24, 197]. Це можна було б пояснити насамперед тим, що золото, алмази, інші дорогоцінні предмети тут ще остаточно не відокремилися в функції еквівалента вартості і мало пускалися в товарний обіг. Правда, певні кроки такого звернення вже, очевидно, мали місце і впліталися в звичаї людей, коли існувала потреба ховати такі предмети від «інших очей». Але при всьому цьому залишається доволі загадковою та скороминущість задоволення предметом цінності, яка дозволяла людині без жалю залишати його і не потребувати жодного іншого способу його привласнення. Мабуть, це було пов'язано з тим, що і сама споживча вартість таких предметів, чи сама потреба в них (якщо вже виключати якийсь практичний спосіб цього споживання), ще цілком зливалися з актом їх безпосереднього сприйняття, з само-цільністю такого акту, а отже, з органами сприйняття в межах їх природного прояву і дії. Торговцю, наприклад, немає потреби до нескінченності пробувати монету «на зуб», щоб переконатися, що шукана цінність є, наявна, чи - навпаки. Багаторазово повторювати цей акт, тобто, просто кажучи,

жувати монету, не має сенсу. Але якщо це зрозуміло щодо торговця, для якого подібний акт - лише засіб для виявлення цінності предмета, то тим більше це зрозуміло щодо людини, для якої акт сприйняття цінності, саме це її «є», «являється» тощо, становить кінцеву мету діяльності з предметом. Іншими словами, тут акт привласнення останнього найменше пов'язаний з почуттям володіння людиною; такий акт залишається самоцільним і завершеним вже в тих межах, в яких можна було сприйняти предмет цінності як щось дане, і не більше. А для цього воістину достатньо лише одного «погляду», на відміну від того бездумного «розглядання» і насолоди коштовностями, якими страждав, скажімо, відомий бальзаківський отець Горіо.

Часом нам важко буває зрозуміти цю скороминущість насолоди предметом цінності, як важко буває осмислити дії дитини, яка потрапляє в аналогічну ситуацію. Скажімо, сучасна людина, що керується безумовно багатим і невичерпним інтересом до мистецтва, може відчувати постійну тягу до сприйняття одного і того самого твору мистецтва. І це зрозуміло. Але як зрозуміти, що ця людина нерідко не може розпрощатися не те що з особливими для неї реліквіями, а з якимись дір'явими калашами, які вдома постійно «потрапляють» на очі і які давно слід було б викинути? В цьому відношенні є щось повчальне в діях дитини. Для неї достатньо буває лише «повертати» в руках чарівну іграшку, щоб вона могла закинути її і вимагати іншу. У всякому разі, якщо виключити будь-який навмисний вплив і повчання з боку батьків, вона дуже неохоче буде повертатися до того, що вже раз чи кілька разів було «брате» її руками, взято «на язик», «на зуб» тощо. І, мабуть, справа тут не у відсутності допитливості дитини, як, втім, і навпаки - не у вродженій тязі до постійного наповнення себе все новою і новою інформацією; - її акт (органи) сприйняття ще настільки злитий безпосередньо з предметом сприйняття, що між ними, грубо кажучи, ще неможливий жоден «посередник» у вигляді понять про ціну, уявлень про цінності, тобто у вигляді чогось такого, чому вона з більшою охотою довірялася б, чим самому цьому бажанню «мацати», «бачити», «кусати» тощо. Самоцільність цих актів настільки велика, що вона виключає будь-яку умовність в заняттях дитини, можливість зведення їх до чистої «вигадки» або гри як такої. Як вірно помічають П. П. Блонський, Л. С. Виготський, І. А. Джидарян, А. Б. Ельконін та ін., все це може виглядати грою лише з точки зору дорослих; для дитини такі заняття залишаються цілком серйозною справою [12; 20; 27; 66]. Скажімо, її ставлення до ляльки - це далеко не ставлення до мертвого предмету, і переконувати в цьому дитину - значить спонукати її до сліз. Як правило, «гра дітей дошкільного віку в розвиненому вигляді є діяльністю, в якій діти беруть на себе ролі (функції) дорослих людей і в узагальненій формі в спеціально створюваних ігрових умовах відтворюють діяльність дорослих і стосунки між ними» [66, 148]. Найближчим чином ці стосунки виявляються своєрідною копією того спілкування, яке проявляється між батьками і самою дитиною; це - специфічне перенесення такого спілкування на предмет заняття дитини, але перенесення, взяте без найменшого роздвоєння стану дитини на вигадане і дійсне, уявне і природне.

Але якщо історія і понині являє нам приклади такого незвичайного злиття внутрішнього і зовнішнього світу людини, то можна припустити, якою неймовірною

довірою наділяла свої органи сприйняття первісна людина, яка цікавить нас, і наскільки незвичайною була та перехідна форма від безпосередньо практичного до духовного освоєння світу, яку в історії науки називають міфологією. (Відразу обмовимося, що йдеться про найбільш ранні форми міфології, що властиві мешканцям Африки та Сходу, а не про грецьку міфологію, яка послужила «материнським лоном грецького мистецтва» [1, т. 12, 737], але яка з'являється через чотири століття). В останні десятиліття спостерігається помітне зростання інтересу до феномену міфології. Почасти це пояснюється необхідністю дати обґрунтовану критику різним буржуазним теоріям, що узурпують тему міфу і міфотворчості; почасті тим, що міфологія дійсно є одним із складних явищ, які містять в собі витоки формування найдавнішої людської культури. Уже з'явилася значна кількість визначних досліджень, які заслужено користуються увагою філософів і істориків, мистецтвознавців та соціологів [8; 9; 17; 39; 42; 53; 55; 59; 61; 63].

На жаль, не всі з цих досліджень рівноцінні, особливо в аналізі найдавнішої міфології. Вельми часто тут спостерігається непомітне сповзання в бік розгляду пізніших форм міфології, спроби підійти до неї вже на тлі розгалуженого становлення різних форм духовного виробництва. У підсумку, як зазначає В. Р. Кабо, хоча найдавнішій культурі первісних народів присвячено чимало робіт, «навіть кращим з них нерідко притаманний один недолік. Автори цих праць, розчленовуючи духовне життя первісного суспільства, виявляючи його структурні елементи, часто забувають про те, що мають справу з явищем, яке в дійсності є чимось цілісним і нероздільним, - словом, за аналізом не слідує необхідний в цьому випадку синтез. Ми читаємо про тотемізм, шаманізм, фетишизм, магію, обряди посвячення, народну медицину та знахарство і про багато іншого, і аналіз усіх цих елементів, звичайно, необхідний. Але цього ще недостатньо. Для правильного розуміння первісної культури потрібен ще один розділ, який показував би, як всі ці явища функціонують у вигляді єдиної і цілісної системи, як вони переплетені між собою в дійсному житті первісного суспільства» [36, 276].

Перше, що слід відзначити в контексті нашої розмови, є думка К. Маркса про те, що «будь-яка міфологія долає, підпорядковує і формує сили природи в уяві і за допомогою уяви; вона зникає, таким чином, разом з настанням дійсного панування над цими силами природи» [1, т. 12, 737]. Важливо підкреслити, що міфологічна форма ставлення до світу є найнеобхіднішим елементом всього вигляду життєдіяльності первісної людини, або, за словами Ф. Енгельса, відомою щаблюною, «через яку проходять всі культурні народи» [1, т. 20, 639]. Було б невірним мислити цю форму результатом лише пасивності і безсилля людини перед стихійними силами природи. Тварина безсила перед ними в значно більшій мірі, але це не породжує в неї потреби у міфологізації світу. З іншого боку, міфологія не є і результатом діяльності «чистої» свідомості, як це схильний уявляти ідеалізм, приписуючи первісній людині за аналогією з дитиною надмірну схильність до «символізації», «фантазування» тощо. Швидше, її рух пов'язаний з подоланням сил природи, освоєнням їх, - зі специфічним способом виділення людини з предметного світу. Цей спосіб є тією самою родовою

силою людини, але взятою ще в своїй гранично вираженій безпосередності і яка ще не отримала усвідомленої форми свого прояву. Адже до певного часу колективний спосіб діяльності людей залишався надто цільним, щоб людина могла якось поривати з ним або вважати його засобом життєдіяльності. «У міфі, - пише Ф. Х. Кессіді, - колективні уявлення, почуття і переживання переважають над індивідуальними, панують над ними. Панування міфу означає безособовість, розчинення індивіда в первісному колективі, родовій общині. Це «розчинення» індивіда в колективі є визначальною і безпосередньою умовою його (індивіда) існування. Основна функція міфу не пізнавально-теоретична, а соціально-практична, яка спрямована на забезпечення єдності і цілісності колективу. Міф сприяє організації колективу, сприяє збереженню його соціальної та соціально-психологічної монолітності» [39, 45].

Дійсно, міф виконує не особливу духовну, а соціально-практичну функцію; він є специфічним породженням колективної єдності людей, настільки цільної і монолітної, наскільки цього вимагає необхідність збереження колективу як цілісного, живого організму. Цілком зрозуміло через це, що справа цього самозбереження - вища будь-яких власних устремлінь індивіда, його можливих відступів від колективної діяльності навіть в уявленнях. «Колектив - сила, що творить міф. І жодна критика не може похитнути могутність міфу, поки він залишається живим міфом - живим виразом колективних уявлень...»[39, 45].

Проте в тому відношенні, в якому завдяки колективній силі, чи колективному способу діяльності людей, дійсно долалися стихійні сили природи, а значить, здійснювався крок в бік панування над нею, міфологія, як це впливає з наведеної вище думки К. Маркса, могла лише «зникати». Іншими словами, саме в цьому пункті вона не набувала, а втрачала ґрунт для свого зміцнення і функціонування. Що було постійним джерелом виникнення і зникнення такого величезного розмаїття міфів, які функціонують в межах навіть одного і того самого колективу?

Важливо відзначити, що, хоча родова сила колективу безумовно «творить» міф, сама вона ніколи не існувала абстрактно і не могла проявлятися без того, щоб не бути силою індивідів, що складають цей колектив. І саме тому, що індивід тут «розчинявся» в останньому, він міг виокремитися як особина лише в тій мірі, в якій виступав від імені, від «особи» колективу. Таке виокремлення становило його «міф» - колективну особу діяльності, яка, з одного боку, вичерпувала собою всі соціальні, психологічні, моральні тощо характеристики індивіда, з іншого - ставала його особою тільки в тій мірі, в якій «зливалася» зі стійким предметом його занять або зі своєрідністю виявлення цих занять відповідно до фізичних і тілесних можливостей індивіда. Такі, наприклад, характеристики індивіда, як «Швидкий олень», «Великий змії», «Влучне око» і т. п., - не просто імена, а різні особи, які реально діють в племені, входять в його історію, а отже, і в «сюжет» якогось наскального зображення буквально як олені, змії, людські очі тощо. Вся суть виокремлення і самоствердження первісного індивіда залежить від того, наскільки він в змозі «творити» цю свою особу «змії» як «особу» колективу, тобто займатися уособленням (воістину - у-особі-творенням!).

Але «творити» - зовсім не означає тут перебувати в особливому духовному стані. Навпаки, воно означає деяке живе включення, входження людини в реальний образ, або спосіб, життєдіяльності колективу і в цьому сенсі - в процес... уяви. Тому і сенс останньої не тотожний тут порожньому фантазуванню як вираженню лише «гри розуму». Уявляти - значить уособлювати, реально творити свою особу як щось «співобразне», співпричетне цілому, колективу. А бути частиною колективу - значить творити і себе як ціле, у вигляді цілком зримого предмета діяльності, нерозривно злитого з самою діяльністю. Таким чином, потреба в уяві чи уособленні фактично дорівнює потребі в спілкуванні, до того ж цілком діяльному, практичному, безпосередньому. Більш того, такого роду спілкування виникає без будь-якої умовності і гри не тільки в живих між індивідуальних зв'язках, а й при контакті індивідів з тими «особами», образ яких може бути залишений на скелі у вигляді малюнка тварини чи рослини. «Первісна людина не бачить і не усвідомлює відмінності між явищами природи і живими істотами (твариною і людиною); вона їх ототожнює. <...> Міф все оживляє і одушевляє. Він сповнений фантастичного, дивного, чарівного» [39, 44]. Завдяки такому ототожненню втрачається відмінність між існуючою (чи тією, що існувала) людиною і її міфічним образом. Тому і звернення людей до цього образу носить специфічно практичний характер і не може бути зведене до необхідності задоволення їх в якомусь суто художньому чи пізнавальному відношенні.

Мабуть, в основі появи первісної образотворчої діяльності лежить факт нерозривності способу життя колективу і індивідуальних дій індивіда. Проте цю нерозривність не слід мислити метафізично. У тій мірі, в якій поступово накопичувався досвід колективу, з'являлася і буденна емпірична свідомість індивідів, яка руйнувала міфологію. Цей процес доволі своєрідний. В діях індивіда не може бути відтворена вся сила колективу, вся міць його протистояння стихійним силам природи. І там, де індивід стикався з такими силами і виявлявся не спроможним їх подолати, він робив ті самі кроки уособлення, які завжди своєрідно компенсували йому його немічність. «Етнографи, які вивчали життя народів Сибіру, відзначають, що евенк, захоплений негодою, спочатку застосовує всі свої емпіричні пізнання, щоб убезпечити себе від стихії: він робить зі снігу хатину, розміщує в ній собак і т. п. Потім, коли все, що можна зробити в цій ситуації, зроблено, мисливець вдається до магічних заклинань, молитов і інших засобів культового впливу»[59, 138]. Д. М. Угринович висновує, що в даному випадку мисливець вдається до допомоги міфу саме тоді, коли не в змозі до кінця протистояти стихії природи. Звернення до міфу тут означає, по суті, не апелювання до чогось взагалі незнаного і містичного, а звернення до колективної сили племені, яку він не може відшкодувати. Іншими словами, він компенсує цю силу тим, що... уявляє, тобто цілком реально (і знову таки, без будь-яких умовностей і гри) входить в-образ, в спосіб діяльності колективу, здійснюючи при цьому деякі загальні дії всіх членів колективу. І обов'язково - дії, а не пасивне умоглядне їх уявлення. Цим і пояснюється те, що, як правило, міфологізація завжди пов'язана з вчиненням певного ритуалу, котрий, в разі некритичного до нього ставлення, можна доволі легко прийняти за акт творчого процесу, що подібний мало не художньому дійству (різного роду танці,

прикрашання тіла), чи за суто релігійний акт (культові обряди, жертвопринесення тощо).

Таким чином, міфологія виконує функцію реальної мови практики і є однією з найдавніших форм осягнення людиною зовнішнього світу як світу своєї родової сутності. Це осягнення не підпорядковане ще жодним іншим законам, крім тих, які диктуються безпосередньо практикою здійснення життя первісного колективу, єдністю способу виробництва такого життя в цілому. Очевидно, Г. В. Плеханов помилявся, припускаючи, ніби в танцях, в яскравому оздобленні одягу, майна, предметів побуту тощо племінних народів вже міститься якийсь елемент художності. Навряд чи це так, якщо мати на увазі саме племінні народності. Помилка Г. В. Плеханова полягала не в тому, що він спробував матеріалістично пов'язати виробництво зі становленням мистецтва; швидше, вона полягала в тому, що саме це виробництво взято їм занадто абстрактно і не діалектично, зокрема, без необхідності доведення його неантагоністичного характеру до прояву в живому самопочутті людей. Сенс такого способу полягав саме в тому, що він виключав можливість появи тих потреб, в яких все належне, все необхідне людині жадалося якимось інакше, ніж це визначалося саморухом життя людей. Повторюємо, мабуть, тут ще не було потреби людини протиставляти це життя якимось ідеалам, узгоджуючись з якими вона могла б ставати в особливу моральну або художню позицію. Для Г. В. Плеханова будь-яке вираження сил людини, якщо воно зовні «нагадувало» виробничий процес, вже містило в собі вияв умовності, гри, а тим самим і прояви елементів мистецтва.

Однак боротьбу людини з силами природи, в яких би формах вона не проявлялася, ще не можна назвати мистецтвом. Людина і понині чинить опір природі навіть тим, що просто ходить, долає земні сили тяжіння. Але називати факт ходіння мистецтвом - все одно, що вбачати в боротьбі Донкіхота з млином особливу моральну дію. Природа ніяким "не-мистецтвом" не протистоїть людині; остання сама є частинкою природи і до пори до часу нерозривно злита з нею.

Поява мистецтва пов'язана, очевидно, зовсім не з грою розуму або навіть грою уяви, як це останнє можна витлумачити в сучасному сенсі слова, а з чимось дуже серйозним, цілком безумовним (а не умовним) в діях людей. Для появи мистецтва, як і взагалі всіх форм суспільної свідомості, була потрібна не тільки певна розвиненість свідомості, наявність бажань і прагнень, фантазії і волі людини, а й розвиненість тих умов життя людей, за яких все, що раніше існувало для них як спів-образне (цілісне, єдине, співпричетне і т. п.) могло реально перетворюватися в свою протилежність, в щось, що заперечує цю спів-образність - в безобразне як таке. Але це - чисто логічне міркування, за яким, однак, ховається і цілком реальний історичний процес.

Правда, для емпіричної свідомості, що вкладає в поняття безобразного лише щось огидне, фізично потворне, неприємне і т. п., такий зворот думки може здатися дивним. По-перше, в уявленні цієї свідомості безобразне існувало і тоді, коли взагалі людини не було, а значить - і немає сенсу якимось пов'язувати з ним появу мистецтва.

По-друге, мистецтво, мовляв, покоїться на відображенні прекрасного, і тому питання про його виникнення відразу обертається питанням про появу тих здібностей людини, завдяки яким це прекрасне могло бути виявленим і відповідним чином відбитим в продуктах діяльності.

Безумовно, буквальний смисл терміна «мистецтво» означає ремесло, виявлення певних здібностей, майстерності, вміння людини в створенні предмета діяльності. І аналіз цієї сторони справи залишається важливим і необхідним. Але не менш важливо прослідувати тут і за «логікою понять», вникнути в реальний смисл виникнення і функціонування того антипода, завдяки якому мистецтво і виділяє себе як особливий духовний феномен. Мабуть, є не тільки чисто логічна, а й велика історична істина в тому, що виникнення мистецтва пов'язане з розкладанням єдиного реального образу (способу) життя первісних людей, зі своєрідною втратою їх раніше існуючої безпосередності і цільності; інакше кажучи, з появою тих соціальних протиріч в живих станах людей, які в силу їх специфічного характеру хотілося б назвати протиріччями естетичного (чуттєвого) порядку. Те, що мистецтво незмінно зверталось до прекрасного, піднесеного і т. п., само собою зрозуміло. Але таке звернення його до кола естетичних явищ ніколи не здійснювалося лише з метою їх простого копіювання, перенесення зі сфери дійсності в сферу власного буття. Мистецтво є не просто формою думки; як форма суспільної свідомості, воно не може не бути і певною формою ставлення людини до світу, отже, певним типом бачення, світосприйняття і світоствердження людей. Тому за всієї різноманітності своїх функцій (пізнавальної, виховної, моральної і т.п.) воно виявляє примітну особливість, що пов'язана з цілісністю його соціального функціонування, зі змістом його суспільного покликання взагалі. Зрозуміти цю особливість - означає зрозуміти не тільки своєрідність прекрасного чи потворного, піднесеного чи низького, куди ця дія спрямована, а й своєрідність способу, завдяки якому ці останні доносяться до певного прийняття чи неприйняття їх людиною. Сутність такого способу полягає не в пасивній реєстрації готових явищ прекрасного чи потворного тощо, а в специфічному розв'язанні їх «боротьби», в доведенні до чуттєвої несумісності і крайньої міри протистояння. Напруга цієї «боротьби» є дієвістю мистецтва і всіх його механізмів. Значить, мистецтво виконує величезну активну функцію саме тим, що рухається формою безумовного розв'язання зазначених протилежностей, хоча в ім'я цього розв'язання воно і змушене звертатися до умовності.

Ми вже мали можливість відзначати, що ця форма залишається по суті духовною, а не безпосередньо практичною. Те, як скасовується чи заперечується, скажімо, потворне в мистецтві і як воно може скасовуватися в реальному житті і реальними способами, - речі різні. Проте сказане не перекреслює головного: в своїх кінцевих цілях справжнє мистецтво завжди було і залишається на боці прекрасного, ідеалу людини, а не на боці потворного і всього того, що руйнує такий ідеал; завжди було і залишається способом духовного подолання, «зняття» естетичних суперечностей (нехай навіть через драму, трагізм, загибель прекрасного), а не способом байдужої констатації таких протиріч в наочній формі.

Тут доречно згадати одне з положень Гегеля. Не заперечуючи ні моральної, ні пізнавальної і т. п. функцій мистецтва, він достатньо чітко виділяв його особливу кінцеву мету, яка пов'язана зі змістом існування художньої свідомості взагалі. Ця мета, на думку Гегеля, не зводиться до «корисності» мистецтва для чогось, для інших цілей; вона переслідує собою «зображення» і «вираження» вже зазначених естетичних протилежностей. «Якщо ми ще і продовжуємо говорити про кінцеву мету мистецтва, - пише він, - то насамперед слід усунути неправильне уявлення, ніби питання про мету мистецтва рівнозначне питанню про його корисність. Хибність цього погляду полягає в тому, що, згідно з ним, художній твір має співвідноситися з чимось іншим, тим, що постає для свідомості істотним і належним, так що художній твір розглядається лише як корисне знаряддя реалізації цієї самостійної мети, яка лежить поза сферою мистецтва»[21, т. 1, 61].

У гегелівському положенні є справедлива думка. Було б неправильним бачити в мистецтві лише «знаряддя», простий засіб реалізації тих цілей, які лежать «поза сферою самого мистецтва», тобто впливають із завдань, скажімо, самої науки (осягнення істини буття, «повноти» дійсності) чи самої моралі (фіксування моментів обов'язку, моральної відповідальності тощо). Позаяк мистецтво і не протистоїть цій істині чи належності, цілям науки чи моралі, воно тим не менш і не звертається до них так, як це робить наука чи мораль. Тому і в виведенні своїх роздумів Гегель вірно намічає підхід до розуміння головного в мистецтві, «на противагу цьому ми стверджуємо, - підсумовує він, - що мистецтво покликане розкривати істину в чуттєвій формі, зображати зазначену вище примирену протилежність (а Гегель має на увазі саме протилежність між «вічною ідеєю життя», ідеалом, прекрасним, і «розколотістю» цього життя, його «обтяженістю», потворним. - А. К.) і що воно має свою кінцеву мету в самому собі, в цьому зображенні і розкритті» [21, т. 1, 61].

Звичайно, цей гегелівський висновок можна витлумачити і в метафізичному сенсі, акцентуючи увагу на «чуттєвій формі» розкриття «істини», і навіть в дусі горезвісної тези «мистецтво для мистецтва», маючи на увазі ту частину висновку, де стверджується, що мистецтво «має свою кінцеву мету в самому собі». Нас цікавить лише діалектичний характер гегелівського розуміння буття мистецтва. Адже стосовно тлумачення Гегелем самого змісту кінцевої мети мистецтва і - головне - тих протилежностей, які воно покликане «зобразити» чи «висловити», то цілком очевидно, що Гегель розглядав їх надто абстрактно, на рівні простої констатації, без уловлювання справді земних основ їх виявлення. Гегель свідомо вважає ці протилежності в мистецтві як «примирені», а не як такі, що розв'язуються внутрішньою напругою самого мистецтва. Тому і вимога до останнього «зобразити істину в чуттєвій формі» залишається по суті формальною, оскільки постає зрештою лише вимогою думки, а не дійсності. Адже згідно гегелівської концепції розвитку людської свідомості мистецтво проявляється як деяка тимчасова шабрина саморуку «духу» до релігії, а від неї - до філософії. Хотів того Гегель чи ні, але цим він підпорядкував і мету мистецтва цілям релігії і філософії. А оскільки сенс останньої був покладений в самопізнання «істини» (абсолютної ідеї, поняття як такого), то і

мистецтво, і можлива система його історичного видоутворення будувалися Гегелем в такій послідовності, щоб вони виглядали не чим іншим, як минуцими моментами саморуку «духу», вираженого чи зображеного в предметно-чуттєвій формі свого прояву.

Так, вже в самій основі аналізу буття мистецтва, Гегель змушений був вельми вигадливо з'єднувати гносеологізм з онтологізмом. Там, де йому доводилося підпорядковувати мистецтво цілям філософії (становленню поняття як такого), він змушений був говорити про обмежені можливості художньої свідомості, пророкувати її «перехід» в релігію та філософію, тобто по суті мислити тим самим корисним «знаряддям» реалізації чужих мистецтву цілей, проти якого раніше повставав. Тут давався ознаки панлогізм Гегеля, надмірний гносеологізм в розумінні як мистецтва в цілому, так і його окремих видів. Там, де Гегелю доводилося констатувати деяку самостійність існування мистецтва (безвідносно до релігії і філософії), він зовсім втрачав цю головну його мету, болісно випинав... різноманітність «матеріалу мистецтва», намагався довести духовність мало не самих по собі предметів і явищ, які даються в художньому сприйнятті. Чого варті, скажімо, роздуми Гегеля про «духовність» форм в символічному мистецтві, точніше, про відсутність в них належного вираження «божественного начала», і т.п. Тут виявлявся вже найчистіший онтологізм Гегеля, що постійно живить його головну методологічну установку - об'єктивний ідеалізм.

З цим пов'язана своєрідність позиції Гегеля в розв'язанні ще одного дуже важливого для нас питання, яке стосується розуміння поступовості розвитку мистецтва. Вельми показово, що Гегель допускав найбільші натяжки саме при з'ясуванні взаємозв'язків видів мистецтва, їх переходів тощо, залишаючись при цьому на позиції підпорядкування всього мистецтва кінцевим цілям функціонування самосвідомості у формі абсолютної істини. Помилковим виявлявся сам принцип класифікації мистецтв, оскільки головним мотивом, рушійною пружиною розвитку мистецтва, як і гегелівського «духу» в цілому, завжди поставали лише чисто мислимі (а не реальні, соціальні і т. п.) протиріччя. Хід цих останніх завжди залежав від дії простої рефлексії: опредметнення «духу» породжувало необхідність його розпредметнення, і навпаки. А оскільки істинний «дух», що досягає своїх вершин, був покладений, за Гегелем, в самосвідомості, то природно, що там, де він міг бути представлений в предметних формах вираження, отже, в формах чуттєвого прояву, він виявляв свою обмеженість і недосконалість, а в силу цього - і своє прагнення знову піти в сферу самосвідомості як до своєї головної мети. Це прагнення було, звичайно, уявним, обумовленим тією самою рефлексією думки, але тим не менш воно було перенесено Гегелем на всю царину розвитку мистецтва. Тому не випадково, що Гегель, як правило, віддавав перевагу тому виду мистецтва, який не міг бути до кінця... «образотворчим», тобто не міг бути повністю опредметненим, оскільки це давало можливість такому виду, пориваючи з предметними формами, якимось ріднитися з релігійною і філософською свідомістю, забезпечувало йому необхідність переходу в таку свідомість як у щось «вище» для нього; а за Гегелем це означало - в щось досконаліше. Звідси стає

зрозумілим і те, чому для Гегеля вихідним видом мистецтва є архітектура. Саме вона - «початок мистецтва, тому що мистецтво в свій початковий період не знайшло взагалі ні співмірного матеріалу, ні відповідних форм для зображення свого духовного змісту. Тому воно задовольняється лише шуканням істинної співмірності і зовнішнім характером змісту і способу зображення. Матеріалом цього першого мистецтва служить щось в самому собі недуховне, важка і підпорядкована лише законам тяжіння матерія» [21, т. 3, 17]. Як бачимо, Гегель не особливо поспішав вбачати в архітектурі «абсолютне істинне мистецтво духу і його прояви як духу» [21, т. 3, 19]. Зате саме таким мистецтвом виявилася для Гегеля поезія, яка за своїм змістом «є найбагатшим, найнеобмеженишим мистецтвом» [21, т. 3, 20]. В межах цієї своєрідної вилки «нижчих» і «вищих» мистецтв і будувалася вся гегелівська система видоутворення мистецтва.

Ми не можемо прийняти цю систему. Звичайно, вона містить багато повчального, принаймні в тому сенсі, що наочно показує безперспективність різних «принципів» поділу, мистецтва на види, якщо самі ці «принципи» не ґрунтуватимуться на якійсь єдиній підставі виявлення мистецтва як цілого. Адже перш ніж зрозуміти такі види, необхідно з'ясувати сенс роду, до якого вони належать. Велич Гегеля полягає в тому, що він шукає розуміння головної, визначальної функції мистецтва, хоча прекрасно усвідомлює і сенс його поліфункціонального значення. А якщо, в результаті, він і змушений був ділити його за відмінностями матеріалу, завдяки якому твір мистецтва знаходить предметність свого вираження (колір, світло, об'єм, перспектива тощо), то сам цей матеріал він ніколи не розглядав поза тими чуттєвими протиріччями, які і належало розв'язувати мистецтву. Якщо, скажімо, специфіку музики як виду мистецтва Гегель і пов'язував з такою об'єктивною властивістю, як звук, то тільки тому, що ця властивість заздалегідь бралася ним в значенні чогось небайдужого світовому руху «духу». З іншого боку, Гегель ніколи не тлумачив і суб'єктивність людини, вірніше, її органи сприйняття (слух, дотик, зір тощо), як простий засіб осягнення цього «духу», без виявлення моментів само-цільності їх функціонування. У будь-якому випадку, в тому пункті, в якому він торкався відносної самостійності розвитку мистецтва, його думка залишалася абсолютно правильною. Перш ніж той чи інший матеріал дійсності, так само як і суб'єктивні здібності людини, може виступити в якості особливих зображально-виражальних засобів, необхідно, щоб виникла певна історична потреба в тому чи іншому виді мистецтва. «Отож, передусім існує потреба, і саме потреба, що лежить поза мистецтвом, доцільне задоволення якої не стосується мистецтва і ще не викликає до життя художніх творів» [21, т. 3, 27].

Перед нами прямо-таки матеріалістичне положення. Проте не варто поспішати. Гегель так і не зрозумів до кінця сенсу цієї потреби і, головне, тих соціальних протиріч, завдяки яким вона викликається до життя. Гегель взагалі не займається виведенням її з реальних обставин життя; швидше, вона нав'язується цим обставинам волею удаваного саморуку «духу». Тому і формування ідеалу прекрасного, з яким Гегель так заманливо пов'язує видоутворення мистецтва, теж виявляється зрештою вигаданим і залежним лише від рефлексії думки. Можна сказати, що ніякого реального конкретно-

історичного змісту, крім змісту «духу», що прагне в думці до самого себе, для Гегеля не існувало ні в пунктах виокремлення видів мистецтва, ні в моментах формоутворення естетичного ідеалу. Для нього є суцільний розвиток цього ідеалу, схожий з наперед покладеною поза-історичною потенцією руху «духу» до якоїсь досконалої форми свого прояву в... філософії самого Гегеля. Але тим самим Гегель взагалі знімає і питання про нерівномірність розвитку мистецтва (а вона-то саме й пов'язана з реальними обставинами життя суспільства), про можливі періоди його розквіту, досягнення ним «норми і недосяжного взірця», тобто саме про ті моменти розвитку художньої свідомості, в яких відбувається дійсне виділення видів мистецтва як певних типів естетичного світосприйняття.

Мабуть, справді матеріалістичний погляд на мистецтво полягатиме не тільки в тому, щоб потребу в ньому вивести з реальних основ життя суспільства, а й в тому, щоб крок за кроком, без відступу від історичної реальності простежити за зміною її змісту як зміною форми естетичного ідеалу. Адже завдання зводиться не до того, щоб здійснити таке виведення в якомусь історичному «першому поштовху», за яким уже слідує свавілля в розвитку мистецтва або в якому естетичний ідеал міг би мислитися як щось раз і назавжди дане, залежне в подальшому лише від фантазії і творчих здібностей людей.

К. Маркс, говорячи про періоди розквіту мистецтва, зазначає їх розбіжність (суперечність) із загальним розвитком матеріальної основи життя суспільства [1, т. 12, 736]. Сенс цієї суперечливості не слід розуміти так, ніби в зазначені періоди мистецтво входить в стихію власного розвитку, пориває з будь-яким відображенням дійсності, тим самим виявляючи і відносну самостійність свого функціонування. Навпаки, мистецтво тим і починає своєрідно відображати цю матеріальну основу життя суспільства, виділятися своїм новим видом, жанром тощо, що вступає з нею в нове протиріччя, до того ж вступає не як «третій член» між відображенням і дійсністю, а як сторона самого відображення, сторона протиріччя. В силу цього таке протиріччя стає і внутрішньо притаманним всім міжвидовим зв'язкам мистецтва. Але, з іншого боку, «якщо це має місце в межах мистецтва у взаєминах між різними його видами, то тим менш разуче, що ця обставина має місце і стосовно всієї галузі мистецтва до всього суспільного розвитку. Складність полягає лише в загальному формулюванні цих протиріч. Варто лише визначити їх специфіку, і вони вже пояснені»[1, т. 12, 736].

Тут, на наш погляд, і поставлена справжня проблема. Зрозуміти історичні сходинки руху мистецтва, моменти виявлення його нових форм, видів тощо - значить довести суть відображення в мистецтві до розуміння конкретно-історичного змісту тих протиріч, які ми назвали протиріччями естетичного порядку і які характеризують собою міру і ступінь певного протистояння художньої свідомості і буття на всіх минулих відрізках історичного часу.

Мабуть, така суперечливість відображення буття властива не тільки мистецтву як одній з форм суспільної свідомості, а й всьому попередньому розвитку духовної культури в

цілому. «Філософам, соціологам, наукознавцям, дослідникам мистецтва, - пише Г. Н. Волков, - ще належить глибоко осмислити цей дивовижний парадокс історичного розвитку духовної культури, коли періоди злету її нерідко припадають на часи соціально-економічного застою і політичної реакції» [19, 25]. Автор дає цікаве пояснення зазначеного парадоксу на прикладі сформованого протиріччя між духовним і матеріальним життям німецького суспільства кінця XVIII - початку XIX ст. Злет в розвитку духовної культури, що спостерігався тут, - не що інше, як зворотний бік протиріччя, яке нас цікавить, діалектичне відображення того соціально економічного застою і політичної реакції, які пронизували всю реальну основу життя тодішньої Німеччини. Але загостреність протиріччя між духовним і реальним була пов'язана не просто з тим, що свідомість у певному сенсі завжди протистоїть буттю (це лише чисто гносеологічне протиріччя), а з тим, що таке їх протистояння тут оголювалося у своїй крайній соціально-антагоністичній формі вираження і до певного часу не могло бути «зняте» реальним ходом історії. І тоді, зазначає Г. Н. Волков, «замість реального, революційно-практичного перетворення світу відбувалося перетворення, конструювання ідеальне, споглядальне. Замість активності соціальної розвивалася активність в царині мислення. Замість революції політичної, про яку тоді і не мріялося тверезим німецьким умам, пропонувалася революція філософська»[19, 25].

Характерно, що рух духовності може з вражаючою точністю відтворювати в собі зворотний бік того негативного реального процесу, заперечення або своєрідна опозиція якому виростає як компенсація за все незадоволене і відсутнє для людей. Продовжуючи аналіз, Г. Н. Волков так і зазначає: «У вигляді компенсації за нерозумність, ірраціональність соціальних відносин створювалися філософські теорії, де принцип раціоналізму ставав головним. Незадоволеність хаосом і розбродом, які панували у стосунках між численними німецькими міні державами, заповнювалася в духовній сфері тоталітарними системами, які охоплювали все суще і були побудовані в строгій відповідності з «вимогами розуму»»[19, 25].

Нам видається, що історично перші кроки руху мистецтва, виокремлення його в деякій вихідній визначеності виду стало можливим в силу появи соціального протиріччя всередині історично першого способу життєдіяльності людей. Ми навмисно не звужуємо суть згаданого протиріччя, бо зрештою мистецтво завжди спрямоване не просто на той чи інший бік життя і можливий інтерес до нього людини; як правило, воно пов'язане з уявленням (відтворенням, переживанням) цього життя як цілісного утворення чи деякого його образу. Тому і протиріччя цього образу, стосовно якого тільки і можна виокремити дещо не-без-образне, має постійно бути на увазі навіть тоді, коли його необхідно довести до певного рівня конкретності, до заломлення через живі чуттєві стани людей. З іншого боку, мистецтво спочатку не могло виділятися як своєрідна опозиція будь-яким негативним формам буття, поява яких була справою подальшої історії.

Очевидно, тут теж є своя логіка формування такої опозиції, так що в даному випадку можна сказати: з тією історичною необхідністю, з якою в єдиному способі («роді»)

життєдіяльності людей мав, як закон, з'явитися деякий перший соціально збайдужілий вид діяльності, з тією самою необхідністю, як і його протилежність, мав сформуватися і той первинний вид художнього виробництва, з яким відтепер могла зв'язуватися вся міра чуттєвої сприйнятливості людей до світу, певний тип естетичного світосприйняття людини.

«Байдужість до певного виду праці, - писав К. Маркс, - відповідає суспільній формі, за якої індивідууми з легкістю переходять від одного виду праці до іншого і за якої будь-який певний вид праці є для них випадковим і тому байдужим. Праця тут, не тільки в категорії, а й у дійсності, стала засобом створення багатства взагалі і втратила свій специфічний зв'язок з певним індивідуумом»[1, т. 12, 730].

Але йдеться про байдужість, яка постає, так би мовити, в розвиненому вигляді, яка пройшла певний історичний шлях розвитку і, як зазначає К. Маркс, властива «найсучаснішій із існуючих форм буржуазного суспільства» [1, т. 12, 731]. Нас же цікавлять лише деякі вихідні моменти цього розвитку, поява байдужості як своєрідного «притуплення» інтересу людини до того, що раніше бралось за найвищою шкалою людських цінностей, - крайньої життєвої необхідності. Позаяк, напевно, питання про перші форми руху художнього виробництва впирається саме в питання про ці початкові форми збайдужіння людини до виду діяльності, який стає одночасно і дзеркалом відображення всієї її зацікавленості в житті в цілому, своєрідним «пробним каменем» всієї її чуттєвої сприйнятливості до способу життєдіяльності взагалі.

Не підлягає сумніву, що однією з перших форм соціально збайдужілої діяльності мала з'явитися та з історично перших форм, з якою пов'язано отримання вже відомого нам надлишку, предметів першої життєвої необхідності. Зрозуміло, що такого роду збайдужіння не виникає з простої примхи людей, внаслідок їх суб'єктивної волі; як така, вона пов'язана з об'єктивними обставинами появи тієї частини продуктів, яка «не потрібна безпосередньо в якості споживчої вартості» (К. Маркс), отже, і діяльність по створенню якої вже не впливає безпосередньо з цілей самозбереження життя людей, їх буття як такого.

Але саме тому предмети такої діяльності історично насамперед і повинні були з'явитися для людини в зовсім іншому способі (образі) їх створення і споживання. З одного боку, як продукти діяльності, що не втратили до кінця своєї споживчої вартості, вони не могли не зберігати певну практичну функцію, а в силу цього - і свою натуральну, що витікає з цілей споживання, форму буття (скажімо, знаряддя праці мало залишатися таким навіть за умови створення його для обміну). З іншого боку, як продукти, що складають частину надлишку, отже, уречевлене вираження абстрактної праці, вони - і тільки вони - могли в силу їх вільного від споживання обігу виступити історично першими носіями ... «вартості взагалі» без вираження реальної ціни, тобто здобути і таку форму буття, яка визначалася б не тільки практичним, а й духовним їх споживанням, а тим самим - і характером діяльності людини, спрямованої на їх створення, її майстерністю, умінням тощо. Іншими словами, саме з цього їх боку такі

предмети повинні були здобути і «ідеальну», суспільно значиму форму вираження і в такому вигляді зберегти кінцеву мету і сенс функціонування.

Ми беремо «ідеальну» в лапки тому, що мовиться ще не про втілення в предметі якогось особливого ідеалу чи особливої «цінності», яка відмінна від зазначеної «вартості взагалі», і навіть не про майстерність людини, яка могла б мислитися як щось неперевершене. Мається на увазі тільки те, що цим іншим боком предмети вже не могли не відображати собою і ступінь (міру) зацікавленості людини у всіляких інших видах діяльності, які залишилися за межами майстерності, - в образі життєдіяльності людей взагалі. Що справа тут не в одній майстерності, - прикладом тому може послужити функція золота і срібла, узятих як «матеріал абстрактного багатства» (К. Маркс), тобто в їх натуральному вигляді, без особливого відбитку на них людської діяльності, але з збереженням їх «на тлі» тієї самої абстрактно-загальної людської праці. Випадаючи зі сфери обігу товарів, тобто втрачаючи свій специфічно економічний сенс функціонування, вони без будь-якої їх обробки набувають ту саму «ідеальну» форму буття, яка дозволяє їм перетворюватися з еквівалента вартості в предмет цінності, - в предмет, кінцева мета функціонування якого вже покладена виключно в духовному його споживанні. На прикладі утворення скарбів, яке особливо характерно для ранніх ступенів товарного виробництва, К. Маркс так і позначає це перетворення: «В Азії, зокрема в Індії, де утворення скарбів не є підпорядкованою функцією механізму виробництва в цілому, як в буржуазній економії, але де багатство в цій формі залишається кінцевою метою, золоті і срібні товари є по суті лише естетичною формою скарбу»[1, т. 13, 117].

Слід, однак, відзначити, що така позаекономічна функція золота і срібла, до того ж взятих лише як матеріал багатства, - це, швидше, «атавізм», випадковість, ніж природність їхнього буття, «атавізм», породжений не волею їх власника, а дією принципу виробництва заради виробництва. Природність їх буття покладена в специфічно економічному функціонуванні, де вони не можуть, у всякому разі не повинні залишатися самоціллю для духовного споживання, якщо мати на увазі справді людське виробництво, для якого речове буття багатства не може становити кінцеву мету.

На це хотілося б звернути особливу увагу. Позаяк плутанина сучасної «аксіології» починається саме з невміння економічно пояснити факт перетворення вартості в цінність, і навпаки. Якщо, наприклад, в світі, де все продається і купується, твір мистецтва починає рух в товарному обігу і навіть стає еквівалентом вартості, то представник цієї «аксіології» готовий вбачати причину такого явища в особливій ... «цінності» твору мистецтва (у тій самій майстерності його створення, в незвичній техніці виконання і т. п.). Твір мистецтва дійсно може виконати функцію еквівалента вартості (хоча це вже буде його неприродність); для цього потрібен лише відповідний соціальний ґрунт. Наголошуємо, може виконати, але не повинен, якщо мати на увазі справді людське виробництво, що виключає перетворення духовності людини в засіб, у товар.

Викладене дає підставу зробити висновок, що одним з перших видів художнього виробництва стало декоративно-прикладне мистецтво. Цей висновок - всупереч гегелівському уявленню про архітектуру як вихідний вид мистецтва - впливає з очевидної подвійної природи самого продукту (витвору) цього виду мистецтва. З одного боку, його витвір далеко не умовно зберігає ще певну «прикладну», практичну функцію, тобто цілком натуральну форму предмета для безпосередньо практичного споживання (декоративна ваза цілком прийнятна для використання її як реальної посудини). З іншого («декоративного») боку, як продукт певного ремесла, рух якого вже не диктується виключно цілями споживання, такий витвір оголює і свою «ідеальну» функцію, тобто стає втіленням образу будь-яких споживчих вартостей як образу суспільної значимості взагалі. Іншими словами, його спів-образність стає тією самоціллю для привласнення, яка забезпечує йому кінцевий сенс функціонування.

Отже, вже з самого початку художнє виробництво у вигляді декоративно-прикладного мистецтва оголює найгостріше протиріччя, яке в тих чи інших його метаморфозах буде притаманне всьому розвитку мистецтва. Але це - не просто протиріччя того самого ремесла (скажімо, задуму щодо створення твору і отриманого результату) і навіть не протиріччя продукту такого ремесла як товару, в якому споживча і мінова вартості знаходяться у відомій протилежності; тут мається на увазі протиріччя живої зацікавленості, безпосередності стану людини в її ставленні до всього іншого процесу виробництва, до характеру сукупної людської праці, що об'єктивно склалася. Саме тому, що вказане ремесло, представлене головним чином приватною діяльністю особи чи групи осіб, з самого початку набуває форму абстрактної всезагальності праці в її вільному і незалежному від рамок споживання вираженні, саме тому воно стає в реальну опозицію до збайдужилого виду діяльності, тобто цілком об'єктивно і незалежно від свідомості самого ремісника починає протистояти (відображати, відбивати, «чинити опір») цьому виду діяльності. І тільки завдяки такому протистоянню воно виділяє себе як особливий рід ідеальної діяльності, яку відтепер можна було б назвати власне художньою діяльністю.

Важливо зрозуміти, що така художність з самого початку постає не просто як зовнішній бік ремесла, як технічна обробка предмета, його прикрашення і т.п. (хоча без цього вона і немислима), а як бік живого заперечення збайдужилої людської праці, точніше - як сама душа їх протиріччя, що розв'язується в духовній формі стосовно даного історичного часу. Ми підкреслюємо «даного часу», позаяк художність і набуває форму деякої несумісності із збайдужилою працею взагалі, але вступає в реальне, фактичне протиріччя не з нею (правда, це теж має місце з часом, як тільки така праця остаточно сформується), а з збайдужилою працею в тій її формі, що вже склалася. Лише як протилежність такої праці, вона виділяється своїм певним змістом виду мистецтва - особливим типом духовної небайдужості людини.

Формально в декоративно-прикладному мистецтві можна знайти елементи і живопису, і скульптури тощо, що створює враження, ніби вже на початку свого розвитку мистецтво проявилось усім розмаїттям своїх видів, хай і в деякій їх

«недосконалій формі». Але, повторюємо, допускання їх такої «недосконалості» по суті означає заперечення і їх художності, а разом з цим - і тих самих абсолютних меж виду мистецтва, завдяки яким тільки й можна з'ясувати реальну специфіку кожного з них.

Між тим питання про такі межі є питанням про зміст того протиріччя, в якому художня діяльність кожного разу по-новому протистоїть збайдужілій історичній праці, виявляючи тим самим і свої внутрішні суперечності (діалектичні відмінності) між видами мистецтва (за К. Марксом - міжвидові протиріччя). І воістину - «трудність полягає тільки в загальному формулюванні цих протиріч ...» [1, т. 12, 736], а не в штучному зведенні «матеріалу» того чи іншого виду мистецтва до значення його специфічної «ознаки».

Якщо спробувати здійснити таке формулювання стосовно виду мистецтва, що нас цікавить, пам'ятаючи, що воно повинно бути виділено як стосовно праці, так і стосовно своєрідності всіх наступних видів мистецтва, то можна сказати коротко: декоративно-прикладне мистецтво протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм прояву і освоєння предметів першої життєвої необхідності і цим покладає свої абсолютні межі як вид мистецтва. Зрозуміло, повну байдужість до предметів першої життєвої необхідності, тобто ситуації, за якої, скажімо, їжа, повітря, вода, тепло, тощо, постали для людини в абсолютній «неспоживчій вартості» (К. Маркс), непотрібності, взагалі неможливе. Але в цьому сенсі вони не є «матеріалом», предметом інтересу і для декоративно-прикладного мистецтва, тобто не потребують і духовного повернення їм особливої значущості - крайньої, життєвої необхідності. Разом з тим факт їх непотрібності в соціальному сенсі (їх «ненормальний», нелюдський прояв і привласнення) - далеко не вигадка. Чим іншим, як не власне «неспоживчим», людськи непотрібним ставленням до їжі з'явилися в історії і склали мало не особливу рису епохи такі збоченості, як обжерливість, чи - по суті те ж саме - «витончене» гурманство (що припускало, до речі, безліч способів виснажливого, довготривалого приготування різних страв, їх смакування і т. п.)? Чи може всьому цьому протистояти мистецтво, або скажімо так: чи може в зв'язку з цим з'явитися якийсь «декоратор з їжі»? Про це, ймовірно, нам краще могли б розповісти сучасні кулінари.

Цілком природно, що абсолютні межі декоративно-прикладного мистецтва повинні бути виявлені стосовно того особливого історичного часу, в межах якого, як відзначає К. Маркс, «з різних форм первісної общинної власності випливають різні форми її розкладання» [1, т.13,20], тобто коли поряд з пануванням споживчих вартостей здійснюються і перші кроки руху мінової вартості без остаточного виділення її в форму загального еквівалента, що панує над усіма видами праці.

Але, кажучи про абсолютність таких меж, не слід думати, ніби вже в межах зазначеної історичної епохи реміснича діяльність особи або групи осіб могла підніматися до таких вершин техніки і обробки матеріалу, які залишаються недоступними і понині, а в цьому сенсі і неперевершеними. (Куди вже найдавнішому «художнику», скажімо, проти сучасних майстрів Палеху!) Мається на увазі лише те, що такого роду діяльність

залишається неповторною і неперевершеною за ступенем зацікавленості в ній людини, за суттю вираженої в ній безпосередності. Сучасний майстер декоративно-прикладного мистецтва не може ставитися до свого предмету з більшою мірою небайдужості, ніж ставився до нього древній ремісник. Позаяк діяльність останнього саме тим і характеризується, що вона своєрідно «повертає» предмету, який вже об'єктивно несе на собі відбиток надлишку, чи печатку простого засобу для отримання багатства, його раніш існуючу значимість життєвої необхідності, піднімаючи цим духовний запит в ньому до найвищого рівня зацікавленості.

З іншого боку, в залежності від історичної зміни самої цієї «життєвої необхідності» і її предмета декоративно-прикладне мистецтво виявляє і свої відносні межі виду мистецтва, що забезпечують йому подальший розвиток і збагачення в контексті наступних художніх утворень. Скажімо, сучасний витвір цього виду мистецтва вже неможливий без того, щоб він органічно не включав у себе дійсні моменти мальовничості, музикальності, поетичності, тощо. Але ці моменти не руйнують даний вид мистецтва як стійкий спосіб вирішення зазначених естетичних суперечностей.

Цікаво відзначити, що декоративно-прикладне мистецтво, здійснюючи це своєрідне «повернення» предмету його раніш існуючої значущості життєвої необхідності, разом з тим вказує і на таку обставину. Вже з перших кроків свого становлення як форми суспільної свідомості мистецтво не створює жодних самостійних цінностей, відмінних від значущості людських форм життєдіяльності - форм чуттєвого стану людини, що мали місце в історії хоча б в епізодичному їх прояві. Воно є лише віддзеркаленням цих форм як їх особливе духовне «повторення», відтворення, збереження. У цьому сенсі мистецтво взагалі не має самостійної «картини» розвитку, відірваної від історії реального збайдужіння тієї праці, яка, кажучи словами К. Маркса, ставала «випадковою» для людини, перетворювалась в простий «засіб для створення багатства». Воно завжди «скасовувало» це збайдужіння, але тільки в тій мірі, в якій ставало його прямим духовним антиподом, тобто зовсім не реальним, а лише ідеальним його супротивником.

Вихідним матеріалом декоративно-прикладного мистецтва явилось саме коло таких предметів, які вже були втягнуті у вільний товарний обіг, склали речовий бік надлишку як первісної форми соціального багатства (ті самі предмети побуту, знаряддя праці тощо). Однак не слід звужувати це коло. Згадаймо, що факт появи такого надлишку істотно змінює ціннісний характер будь-якого предмета діяльності, який раніше виступав у значенні найвищої людської потреби. Підлягала цій зміні і раніш існуюча значимість, наприклад, живого слова (живої мови, словесного спілкування). Декоративно-прикладне мистецтво, не скасовуючи до кінця практичну функцію такого слова, разом з тим стає в опозицію до його збайдужіння, утримує його справжню самоцільність і безпосередність у формі відомого духовного утворення - стародавнього сказання, епічної розповіді. Та несвідомо-художня обробка мови, за якої останній «поверталася» її значимість життєвої необхідності, саме й виявилася у формі епосу, що склав, на думку К. Маркса, цілу епоху в світовій історії. Зрозуміло,

часові межі такої епохи пов'язані з відомими формами суспільного розвитку, включаючи і технологічний рівень існуючого виробництва.

«...Чи можливий Ахіллес в епоху пороху і свинцю? - запитував К. Маркс. - Чи взагалі «Іліада» поряд з друкарським верстатом і тим паче з типографською машиною? І хіба не зникають неминуче оповіді, пісні і музи, а тим самим і необхідні передумови епічної поезії, з появою друкарського верстата?»[1, т. 12, 737]. Може скластися враження, що йдеться виключно про технологічний бік виробництва, що існує прямий і безпосередній зв'язок між можливостями такого виробництва і необхідністю появи або зникнення того чи іншого художнього утворення. Однак К. Маркс далі показує, що технологічний бік виробництва є лише передумовою або в певному сенсі матеріальною «основою» зникнення епосу. Внутрішні причини такого зникнення пов'язані з об'єктивною зміною характеру людської діяльності і самої потреби в ній. Мабуть, епоха розквіту епосу могла тривати такий час, в межах якого потреба в живому слові (чи буде воно дано для практичного користування чи для духовного його сприйняття) могла залишатися тотожним вираженням тієї самої життєвої необхідності і не витіснятися потребою в слові письмовому чи друкованому. Згодом художня діяльність вступає в опозицію до збайдужіння і цього письмового чи друкованого слова. Але така опозиція вже не викликає знову до життя епос, а породжує той специфічний вид мистецтва, який ми називаємо власне художньою літературою.

Ми не маємо можливості зупинитися на історичних рамках найбільшого злету декоративно-прикладного мистецтва, що припускаються, в цілому, тим більше що останнє, очевидно, ще надто тісно перепліталось з міфологією. Власне, воно і є пізнім вираженням цієї міфології, в якій процес уособлення починає перетворюватися в духовну форму уяви, відділятися від безпосередньої практики, виокремлюватися в самостійний вид творчості. У будь-якому випадку, цікавим прикладом такого злету міг би послужити історичний розвиток художньої культури Греції періоду XVII-V ст. до н.е., тобто від утворення класового суспільства в Ахейській Греції і розквіту Критської держави до класичного періоду в історії Греції і грецького мистецтва.

Ось побіжний перелік найзначніших явищ в художній культурі цієї епохи: початок II тис. до н. е. - розписні вази на Криті, будівництво перших палаців; XVI ст. до н. е. - розквіт фрескового живопису, художня обробка металу; IX ст. до н. е. - вази геометричного стилю; VII ст. до н. е. - архаїчний період в грецькому мистецтві: перші пам'ятники монументальної архітектури і скульптури, розквіт орієнтального стилю в грецькому вазопису; перша половина VI ст. до н. е. - чорно-фігурний стиль в грецькому вазопису; близько 550-520 рр. до н. е. - Творчість Ексекія, найбільшого майстра чорно-фігурного вазопису, вперше записані поеми Гомера, зародження грецького театру; близько 540-500 рр. до н. е. - Храм Аполлона в Коринфі, творчість Евфронія і Евфіміда, видатних майстрів червоно-фігурного вазопису; нарешті, 510- 470 рр. до н. е. - творчість вазописця Дуріса. Так звані «словесні мистецтва» в цей період представлені в основному творчістю поетів-оповідачів Гомера, Гесіода, Архілоха, Тіртея, Алкея та ін.

Як охарактеризувати художній розвиток даної історичної епохи з точки зору якогось єдиного принципу видоутворення мистецтва? Що це: ще продовження розвитку міфології або вже деякий «недосконалий» прояв скульптури і живопису, архітектури та літератури? Мабуть, і не те, і не інше. Швидше, перед нами те саме «напівмистецтво - напівремесло» (в грецькій мові мистецтво і ремесло позначаються одним і тим самим словом *techné*), яке характеризує декоративно-прикладну сутність всього художнього виробництва даної епохи. Але все це, зрозуміло, вимагає особливого уточнення і подальшої конкретизації. Для нас принципово важливим залишається простежити за подальшим формуванням того протиріччя, яке становить внутрішню пружину розвитку всього мистецтва.

РОДІЛ II

УТИЛІТАРНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ТА КОРИСНЕ.

2.1. СВОЄРІДНІСТЬ ОСНОВ РОЗВИТКУ АНТИЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРОБНИЦТВА.

ІСТОРИЧНА ЗМІНА ФОРМИ ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ.

В останні десятиліття дослідники все частіше звертаються до питань, що пов'язані з розумінням рабства, його інститутів та культури, яка покоїться на їх основі. У полі особливої уваги продовжує залишатися грецька культура як складова частина духовної спадщини минулого. «Грецька культура, незважаючи на її історичну обмеженість, - пише Ф. Х. Кессіді, - пройнята гуманістичним духом; вона створила ідеал всебічно і гармонійно розвиненої людини. Зусилля сучасного прогресивного людства спрямовані на вирішення цього самого гуманістичного завдання. Тому необхідно розкрити сутність давньогрецької культури, її всесвітньо-історичну роль і значення, а також величезну важливість історичних наслідків її падіння»[39, 4].

Можливо, думка про те, що вже грецька культура створила «ідеал всебічно і гармонійно розвиненої людини» або, що зусилля сучасного прогресивного людства спрямовані на вирішення цієї самої задачі, - занадто поспішна, але безсумнівно вірним є те, що культура Греції - не просто епізод в розвитку людства, а феномен всесвітньо-історичного значення, що вимагає все глибшого вивчення. Вона не може не цікавити вже принаймні тому, що є породженням рабства в його, так би мовити, «чистій» формі вираження, в значенні стійкого образу життєдіяльності людей. Вже стало хрестоматійним відоме положення класиків марксизму про те, що без рабства не було б в певному сенсі і сучасного соціалізму. Мабуть, це положення вказує не лише на те, що рабовласницький спосіб виробництва постав природною ланкою в ланцюзі подальшого формування образів життя людей, подальшим поштовхом у розвитку продуктивних сил людства, а й на те, що без специфічних форм соціального гноблення, примусу, збайдужіння людини, які представило в собі рабство, було б

неможливим і вироблення таких самих специфічних форм зацікавленості і чуттєвої сприйнятливості людини на цій щабліні; що, таким чином, рабство може породжувати і щось позитивне саме цією негативною стороною свого реального функціонування. У цьому сенсі всі антагоністичні способи виробництва були і способами подальшого усупільнення людини, всіх її стосунків, способами вироблення нових форм потреб, інтересів та ідеалів людей. В. І. Ленін критикував народників за те, що вони вбачали в капіталізмі лише зло і відчуження людей і не бачили в ньому того реального підґрунтя, на якому виростає абсолютно новий тип взаємин між людьми, формується їх пролетарська свідомість. І як це не здається «несправедливим» з точки зору буденної свідомості, але в межах «передісторії» людства діалектика суспільного розвитку залишається такою, що тільки через цілком відчутне і болісне подолання всього негативного і регресивного в бутті людей народжувалося, як протилежність, і все власне прогресивне і небайдуже для них в свідомості і ідеалі.

Зрозуміло, суперечливість цього процесу могла до певного часу залишатися притупленою і не загострюватися до вираження тієї «нестерпної сили», проти якої, як каже К. Маркс, здійснюють революцію [1, т. 3, 33]. У цьому сенсі фізичні страждання людей не є єдиною формою революціонізації їх стану, так щоб і справді можна було б сприйняти як істину «лівацькі» гасла про необхідність створення мало не штучних умов для появи цих страждань як єдиної передумови революції. Тут доречно згадати ще одну думку К. Маркса, яка найближче стосується самого формування протиріччя, що цікавить нас. «Чим більше часу буде надано ходом подій мислячому людству, щоб усвідомити своє становище, - писав він, - а людству страждаючому, щоб згуртуватися, - тим досконалішим буде плід, який зріє в надрах теперішнього» [1, т. 1, 378].

Отже, К. Маркс бачить різні шляхи в досягненні єдиної мети емансипації людини: для людства страждаючого - шлях згуртування; для людства мислячого (тобто з тих чи інших причин не обтяженого злиднями і забезпеченого умовами для освіти) - шлях усвідомлення свого становища. Інша справа, що обидва шляхи повинні неодмінно завершитися в формі дозрілої реальної сили класу людей, здатної до практичного скасування як нестерпних умов життя, так і самих страждань. Для згаданої «передісторії» ситуація, в результаті, складалася таким чином, що «мисляче людство» ніколи не складало цю реальну силу; її носієм завжди залишалося «людство страждаюче», більшість людей, клас вічно знедолених і пригноблених.

Ця обмовка важлива з кількох міркувань. По-перше, було б неправильно на догоду позірному «діалектичному погляду» на розвиток приписувати людині на будь-яких етапах її реального способу життя лише відчуження, негативні стани, тобто вбачати їх навіть тоді, коли вона сприймала цей образ як щось цілком природне і необхідне їй. Діалектика не потребує створення таких штучних суперечностей, тим більше в перенесенні їх з одного історичного індивіда на іншого. Те, що домарксистські філософи здебільшого прагнули уявити історичний розвиток як процес само-відчуження людини, пояснюється, по суті, тим, що «на місце людини минулої сходинки вони завжди підставляли середню людину пізнішої сходинки і наділяли

колишніх індивідів пізнішою свідомістю. В результаті такого перевертання, явного абстрагування від дійсних умов і стало можливим перетворити всю історію в процес розвитку свідомості»[1, т. 3, 69]. Саме на догоду цій абстрактній «людині», свідомо наділеній якоюсь «абсолютною гуманністю», «абсолютною свободою» і, яка є по суті звичайним буржуазним індивідом, весь історичний процес міг бачитися в формі чистої негативності і покладатися лише засобом для історичної появи цього індивіда.

Крім того, відомо, що розквіт грецької культури, її класичний період пов'язаний з раннім етапом рабовласницької формації, або - що те саме - з етапом розкладання первіснообщинного ладу і його остаточного занепаду. Це завжди залишалось незрозумілим для представника вульгарної соціології, що прагне, як зазначає А. Ф. Лосев, до «констатування простого синхронізму рабовласницької формації з її культурними надбудовами» [46, 33], до спроб встановлення якихось прямих (недіалектичних) форм зв'язку базису з надбудовою. А оскільки ці спроби завжди закінчувались невдачею, то це давало привід тлумачити такі форми як самостійні сутності, що пов'язані з базисом лише в «кінцевому рахунку». Звідси починалось і абсолютно довільне тлумачення відомого марксистського положення про відносну самостійність розвитку надбудовних явищ.

Ф. Енгельс, запримітивши рецидиви такої соціології і розуміючи її механізми, не без гіркоти писав, що в силу певних історичних обставин «головний акцент ми робили, і повинні були робити, спочатку на виведенні політичних, правових та інших ідеологічних уявлень і зумовлених ними дій з економічних фактів, що лежать в їх основі. При цьому заради змісту ми тоді нехтували питанням про форму: якими шляхами йде утворення цих уявлень тощо. Це дало нашим супротивникам бажаний привід для пересудів, а також для спотворень...»[1, т. 39, 82]. Форма (або шляхи утворення) того чи іншого духовного явища може, безумовно, в більшій чи меншій мірі, нести на собі відбиток різних опосередкувань, пов'язаних з економічним розвитком, найближчих причин, що породили їх, аж до опосередкування індивідуальністю самої людини. Але в своїй змістовності, суттєвості вона є своєрідним «випаровуванням» (діалектичним відображенням) саме економічного розвитку - головного і визначального в способі життя людей. В цьому відношенні прикладом різної віддаленості від базису можуть послужити, наприклад, мистецтво, мораль, право, тощо, як такі, як форми суспільної свідомості взагалі і ті чи інші конкретні моральні або правові дії людини. Останні можуть не вступати в прямий зв'язок з виробництвом і не виявляти свою залежність від безпосередньо цілей і характеру його реального функціонування. Але в такий зв'язок, в пряме діалектичне взаємовідношення з ним вступають мораль, мистецтво, право і т.д. як цілісні надбудовні явища. Позаяк в такий цілісності вони є по суті «лише особливими видами виробництва і підкоряються його всезагальному закону» [1, т. 42, 117]. Але тоді і конкретні моральні чи художні явища не можуть не нести на собі відбиток змістовного зв'язку з виробництвом хоча б тому, що безпосередньо залежать від характеру самої моралі, самого мистецтва, тобто є, по суті, лише їх окремими метаморфозами, відносяться до них як щось одиничне до всезагального. Саме тому в підсумку яким би

великим не був «ланцюг» опосередковуваних ланок між базисом і конкретним надбудовних явищем, головне - в визначальній ролі першого стосовно другого. Завдання полягає в тому, щоб за масою таких ланок, за самим опосередкуванням не випустити з поля зору економічний зміст, послідовно простежити, як такий зміст формується в будь-якому моменті опосередкування, постає у вигляді художнього чи правового явища і як ці останні зворотно впливають на причину, що породила їх, або «ланцюг» причин.

Таке завдання носить вже суто специфічний і частковий характер, і його конкретне вирішення залежить від того, яке з духовних явищ підлягатиме аналізу. Але зараз для нас має стати чимось само собою зрозумілим, що «від питання про істотний і максимально послідовний зв'язок надбудови з соціальним базисом нам не відійти, як би фактично ті чи інші надбудовні явища не суперечили соціальному базису, що хронологічно збігається з ним» [46, 34]. З більшою чи меншою мірою конкретності, але такий зв'язок має бути встановлений стосовно будь-яких духовних форм, простежений на рівні їх дійсного історичного становлення.

У фундаментальному дослідженні А. Ф. Лосєва «Історія античної естетики» дано цікавий аналіз відношення рабовласницької формації з виниклою на її основі духовною культурою взагалі і художньою зокрема [46; 47; 48]. Примітним в цьому дослідженні є, на наш погляд, прагнення автора довести розуміння об'єктивного змісту рабовласницького способу виробництва до з'ясування його заломлення в специфічних формах художнього бачення, в своєрідності чуттєвого сприйняття людини епохи. Можна не погоджуватися з автором в якихось окремих, висновках, але, без сумніву, заслуговує на увагу загальна логічна спрямованість роздумів автора, що дозволяє йому встановлювати дійсно істотні зв'язки між економічною основою рабства і відповідними надбудовними явищами. Дотримуючись такого напрямку роздумів, спробуємо конкретизувати деякі з положень, що найближче стосуються діалектичної природи античної художньої культури в цілому.

Основу життєдіяльності людини рабовласницького світу становлять взаємини раба і рабовласника як двох соціальних типів з їх полярно вираженими виробничими інтересами. Ми говоримо передусім про два соціальні типи, тому що не можемо зупинятися на аналізі якихось конкретних між-індивідуальних зв'язках раба і рабовласника. Ці зв'язки різняться значною строкатістю, і спроба осмислення їх на якомусь емпіричному рівні могла б відвернути нас від вирішення основного завдання. «Взагалі, - зазначає А. І. Доватур, - поведження з рабами було різним у різних сім'ях, у різних господарів. В трагедіях виводяться переважно раби і рабині, які вірні своїм панам, які живуть інтересами останніх» [28, 101]. Майновий стан господаря, «професія раба, ступінь його вміння - все це і багато іншого, аж до характеру рабовласника, істотно впливало на долю раба» [28, 100]. Можна припустити, скажімо, що Аристотель вельми гуманно на ті часи ставився до своїх рабів, якщо не забув згадати їх у своєму заповіті, не залишив спадкоємцям, а відпустив на волю.

Але такі приклади, взяті головним чином із свідчень древніх філософів, поетів, політиків тощо, що дійшли до нас, ще мало про що говорять. Захоплення їх «інтерпретацією» нерідко призводить деяких дослідників до стирання: соціально-економічного змісту понять «раб» і «рабовласник», до ідеї про «ієрархію рабства» як про таке сплетіння взаємин між людьми, де вже важко вловити, коли людина виступає рабом, а коли - рабовласником. Так, скажімо, з того реального факту, що раб, маючи свого пана, разом з тим сам міг володіти рабами, може робитися навіть висновок про неправомірність «стереотипного (тобто вже відомого нам, сучасного, наукового. - А. К.) «протиставлення рабів як єдиного класу так званим рабовласникам» [60, 10-11]. (На жаль, цю думку поділяє і Ф. Х. Кессіді; слово «стереотипне» у витримці належить йому [39, 8]).

Однак, на наш погляд, не строгість такого висновку в тому і полягає, що йому були наперед задані роздуми про які завгодно відносини раба і рабовласника, але тільки не про головні і істотні, які зачіпають суть полярності виробничих інтересів людей. Емпіризм тут просто не дозволяє усвідомити, що раб (або дрібний власник поліса) дійсно може виступати «дволиким» - і в статусі раба, і в статусі рабовласника - і що це не знімає питання про його класову приналежність: як продуктивна сила, що привласнюється паном, він залишається рабом; як сила, що привласнює засоби виробництва, своїх рабів, - рабовласником. Хіба про аналогічну ситуацію не говорив В. І. Ленін, коли характеризував класову сутність селянина? Однак невміння розібратися в діалектиці простих явищ, воістину «стереотипне», метафізичне уявлення про класове взагалі штовхає часом деяких дослідників на постійні розмірковування про можливу кількість рабів і рабовласників в грецькому суспільстві (адже, мовляв, клас передбачає групу осіб як певну кількість їх «одиниць», а античний світ ієрархічністю свого рабства на кожному кроці «підставляє» нам класові «половинки» людей), про можливий характер примусу раба з боку рабовласника, нарешті, про ступінь цього примусу, яка дозволила б судити, чи є ця людина вільною або рабом. А тим часом в таких дебатах затушовується чітке і справді важливе положення: якими б не були міжособистісні зв'язки раба і рабовласника (або навіть зв'язки підпорядкованої і панівної общин), справді соціальна природа останніх визначається місцем, що об'єктивно займається ними в системі панівних виробничих відносин, існуючого матеріального виробництва в цілому. І якщо ці відносини історично і не залежно від бажань людей складаються і поляризуються у вигляді різних виробничих інтересів, то найменше важливо, хто з індивідів, в якій кількості і за яких конкретних обставин змушений буде виступити на боці однієї полярності, а хто - на боці іншої. Рано чи пізно така диференціація відбудеться, і злочасне число тих, що пригноблюють і пригноблених буде «відміряне», але не за бажанням людей, а за потребами самого виробництва, в даному випадку таким чином, яким це необхідно для збереження раба як основної продуктивної сили, а рабовласника - як власника, спроможного не зруйнувати цю силу остаточно і безповоротно. Поряд з цим, однак, відбувається і класове розмежування індивідів, яке може своєрідно «половинити» не тільки суспільство в цілому, а й усю видиму цілісність індивіда.

Тому не має значення і пошук якогось «усередненого» раба, за станом примусовості (байдужості) якого можна було б судити і про стан зацікавленості його в житті і навколишньому бутті. Не про «середнього» носія «середніх» інтересів (так іноді розуміють соціальний тип) повинно тут мовитись, а про полярність, діалектичну загостреність тих інтересів людини, які залишаються типовими, стійкими і вельми вираженими, оскільки спрямовані на найголовніше і найістотніше - на засоби виробництва як засоби життєдіяльності людей взагалі. І не слід підмінити такі інтереси якимись особистими бажаннями людини. Можна, наприклад, стверджувати, що раб зацікавлений лише в такому стані, в якому знаходиться його пан, що, таким чином, вся його небайдужість до життя є лише зворотним боком реально вираженого благополуччя рабовласника. Але стан благополуччя останнього може бути так само рабським, як і стан раба. З цієї точки зору взагалі неможливо вивести якісь дійсно людські форми інтересу людини, тим більше знайти їм своє місце в подальшому історичному процесі формування людської небайдужості до світу.

Напевно, важливо у зв'язку з цим звернутися до розгляду тієї соціально-економічної природи раба і рабовласника, яка обумовлюється сутністю історичного факту рабовласництва взагалі. У древніх джерелах, що дійшли до нас, звертають на себе увагу деякі спроби дати тлумачення поняттю раба, незалежно від уявлень про його конкретні господарські обов'язки і окремі функції.

Цікавими представляються, наприклад, деякі формулювання Аристотеля, що наводяться нами тут в перекладі А. І. Доватура: «раб є частина майна», «раб - одухотворене майно», «раб - частина пана» і ін. [28, 87]. Але, мабуть, найбільший інтерес представляють два наступні формулювання Аристотеля, взяті відповідно з «Евдемової етики» та «Політики». Перша: «раб є ніби відокремлювана частина і знаряддя пана, а знаряддя ніби неживий раб». Звертає на себе увагу друга половина думки. Що раб є частина і знаряддя пана, - це зрозуміло. Але виявляється, що і знаряддя є... «ніби неживий раб». Мабуть, Аристотель цим намагався пояснити лише той реальний факт, що античний світ взагалі не уявляє іншого знаряддя, окрім раба, тобто не мислить собі це знаряддя в якийсь іншій формі буття, окрім у формі буття раба. Там, де необхідно якесь знаряддя праці, - там необхідний і раб.

Як доповнення до сказаного може прислужитися друге визначення Аристотеля: «Раб не тільки є рабом пана, а й цілком належить йому» [28, 87]. Здається незвичайним саме формулювання думки: «Раб не тільки є рабом ... а й належить...». Чому протиставляється тут це «є» і «належить», тобто буття раба і його приналежність? Ймовірно, тому, що раб залишається таким не тільки тоді, коли належить комусь як річ, знаряддя, частина майна, а й тоді, коли він взагалі «є», тобто в усіх моментах його «бування», в будь-якій функції і в будь-якій ситуації, від народження і до смерті. Тому, якщо раб і належить комусь, то належить «повністю», але повністю не тільки як одиниця у фізичному сенсі, а в сенсі будь-якого прояву його життя взагалі, в будь-якому діапазоні його часу знаходження, у всіляких виразах його духовного чи фізичного стану.

Дійсно, в найближчих визначеннях раб постає як одушевлена річ, знаряддя рабовласника, що розмовляє. Однак ці поняття не слід брати в звичайному значенні слів. Предмет стає знаряддям тоді, коли ним користуються, тобто коли він включається в систему якихось цілей і потреб. Раб же стає таким знаряддям за всім його реальним буття, «за народженням, за своєю природою Він, так би мовити, раб за самою своєю суттю»[46, 54]. Іншими словами, рабом він стає не тільки тому, що існує якась конкретна потреба в ньому з боку конкретного рабовласника, а й тому, що існує і якась загальна (а спочатку - і «общинна») потреба в рабовласництві взагалі, до того ж потреба історично стійка, немінуча, необоротна.

Істотне в рабстві - не просто в експлуатації фізичної тілесності раба, в насильстві над ним з боку рабовласника, а в експлуатації всієї сукупної сили тілесності рабів, сили, яка лише виявляється речовністю раба як речовністю предмета володіння рабовласника. А оскільки останній не може володіти всією міццю цієї сили без того, щоб не володіти всіма рабами як самим собою, а раб в свою чергу не може виявити її як власну силу тіла без того, щоб воно не перестало належати рабовласникові, то вона об'єктивно перетворюється в якусь «третю», безтілесну соціальну Силу, яка застигає між рабом і рабовласником, сліпо і бездумно пануючи над ними**. Це і є головна продуктивна сила, складова умова виробництва життя рабського суспільства, сила, відчуженість і неусвідомленість якої перетворює її в очах античних людей в сліпий і всевладний рок. Стосовно її і «вільно-народжені» залишаються по суті рабами, «рабами загального світо-порядку, рабами насамперед долі, року» [46, 55]. В такому сенсі тут дійсно існує і певна ієрархія рабства. Однак «це ієрархія не за мірою залежності і свободи людини, а за-смысловим змістом самого рабства. Одні раби в одному відношенні, інші - в іншому, але всі однаково залишаються без взаємності, однаково пов'язані у всьому своєму житті і смерті, однаково нічого не знають про останні основи свого буття і поведінки»[46, 55].

З економічної точки зору, раб виступає основним агентом, завдяки якому запускалися в дію всі механізми існуючого в античному світі виробництва. І надзвичайно важливо відзначити суперечливий характер тих відносин, які складаються «з приводу раба», тобто оформляються як виробничі відносини, на основі яких виростає і вся будівля існуючих тут духовних потреб людей. Смыс протиріччя, що нас цікавить, зводиться до виявлення того об'єктивного факту, що сама потреба в рабі може, з одного боку, підніматися до вираження найпершої життєвої необхідності - умови виробництва всіляких благ, з іншого - залишатися на рівні крайньої байдужості і відрази до живої тілесності (речовності) раба. Це дійсно парадоксальний факт, але він залишає свій відбиток і на всій суперечливості античної художньої свідомості.

Дійсно, потреба в рабі - але не в конкретному індивіді, а в «рабі взагалі», в Рабі як соціальній тілесній Силі (якщо дозволено так величати раба хоча б на знак вдячності за всі історичні його муки), - аж ніяк не вузько-локальна потреба, про яку можна сказати, що вона властива виключно багатим верствам населення і не властива бідним. Мабуть, бідність (тобто біда, зубожіння, якась «життєва невлаштованість» тощо) для

людини рабського світу ще не означає відсутності у неї необхідних предметів споживання, якогось майна, щоб, виходячи з цього, можна було назвати її власне незаможною. Швидше, вона пов'язана з неможливістю такої людини... отримати раба, тобто головне і визначальне у виробництві всього її життя і діяльності. Згідно Аристотелю, наприклад, «у бідних роль раба виконує віл» [23, 62]. Зауважте - тільки роль раба; сам раб не є відшкодованим жодною іншою живою істотою. Це означає, що людина тут може мати в своєму розпорядженні певну тваринну силу, мати деяку кількість необхідних їй речей і тим не менш залишатися за межею бідності. А. І. Доватур відзначає в зв'язку з цим, що «факт володіння рабами (чи бодай одним рабом) був своєрідним критерієм розподілу вільних людей на бідняків і самостійних» [28, 62]. На підтвердження сказаного він наводить цитату з «Спогадів» Ксенофонта, де зазначено, що всякий, хто в змозі це зробити, купує собі раба. Автор звертає увагу на характерну думку Піндара, який називає рабів «визволителями від робіт», тобто строго кажучи, не тільки від фізичної праці, а й взагалі від будь-яких тілесних зусиль, якщо вони «важкі», обтяжуючі тощо [28, 62]. Так, «раб, ні на що інше не придатний, стає педагогом», тобто буквально «водієм дитини». Отже, якщо є щось обтяжливе чи важке і у вихованні дитини, то це теж повинно перекладатися на плечі раба.

Очевидно, для людини рабовласницького світу мати раба означало не просто «мати зайві руки по господарству» (що було мало не ідеалом благополуччя для середньовічного патріархального селянина), а володіти певною «сутнісною силою», що здобувається з усієї напруженості чужої людської тілесності і здатної до заповнення всього життєво необхідного. В одній з трагедій Еврипіда сказано: «Ми, вільні, адже живемо рабами» [28, 118]. Раб виступає воістину життєдайною Силою всього античного виробництва, абсолютно невіддільною від механізмів самого виробництва ні в об'єктивному, ні в суб'єктивному значенні слова. Йдеться про ту саму сукупну людську працю, що мала місце і раніше, але яка зараз оголюється в одній з історично перших метаморфоз руху вартості, яка ще остаточно не закріпилася в грошовій формі свого вираження. Іншими словами, рабська праця не просто створює вартість, залишаючись чимось зовні відокремленим від неї; вона сама є вартістю. «В умовах рабства, - пише К. Маркс, - працівник належить окремому, особливому власнику, будучи його робочою машиною. Як сукупність проявів сили, як робоча сила, він є річчю, яка належить іншому, і тому він відноситься до особливого прояву своєї сили, тобто до своєї живої трудової діяльності, не як суб'єкт. В умовах кріпацтва працівник є моментом самої земельної власності, нарівні з робочою худобою є додатком до землі. В умовах рабства працівник є не що інше, як жива робоча машина, яка через це має вартість для інших, вірніше, є вартістю» [1, т. 46, ч. 1, 453-454].

Спартанцю Аристокламу приписують приказку: «Гроші, гроші - людина» [28, 19]. І дійсно, саме людина, точніше, ця оформлена у вигляді людини соціальна Сила, і стає тут «мірою всіх речей», тобто реально вираженою вартістю (цінністю) всього існуючого багатства рабського світу. З деякою поправкою на значимість такої Сили, а не на чисто фізичний її прояв, зазначену приказку можна було б висловити інакше, і це, мабуть, точніше відповідало б усім реальним прагненням людини античної епохи: «Не май

надлишкового продукту - май зайвого раба». Іншими словами, володіння останнім у живій формі його прояву дорівнює тут володінню всією сукупністю споживчих вартостей, а отже, і багатством в його так само живій («плинній», а не речове застиглий) формі вираження. У К. Маркса є образна думка: «Гроші є небесним існуванням товарів, в той час як товари є земним існуванням грошей» [1, т. 46, ч. 1, 166]. Таким земним існуванням грошей як вартості (цінності) взагалі і є раб, що цікавить нас, відносно якого навіть реальна, (монетна) форма прояву грошей залишається лише засобом для функціонування багатства, а не його самоціллю, в даному випадку лише засобом і мірою обігу, а не самоціллю накопичення. Це говорить про те, що і реальне багатство в рабському світі ще пов'язувалося не стільки з надлишком речей, предметів споживання чи навіть самих рабів, скільки з надлишком цієї рабської сили, з історичною можливістю (доступністю) її безмежного «цілковитого» привласнення.

Але тут виявляється і другий полюс суперечливості взаємин «з приводу раба». Справа в тому, що таке «повне» володіння рабською Силою по суті обертається не надлишком, а обмеженістю її реального виявлення з боку живого раба і такого самого привласнення її з боку рабовласника. Адже, хоча перший і виступає безпосередньо носієм цієї Сили, то тільки «частково», в одній з її можливостей, здібностей, тільки «не як суб'єкт» (К. Маркс). Звідси і сама тілесність, жива речовість конкретного раба - це завжди лише щось негативне і обмежене в уявленні античної людини, щось позбавлене самої суті життєво необхідного. (Цікаво відзначити, що слово «суть» в грецьких текстах представлено двома значеннями: як *sxma*, тобто «тіло», і як *rhxma* (-e) - «сила» [6, 293]). Зрозуміло, раб має і своє конкретне тіло, і конкретну тілесну силу, за допомогою яких він створює і щось цілком істотне в цьому «життєво необхідному». Але його тіло - лише «тіло» речі, яка завжди випадкова і скороминуща в житті античної людини, а тому завжди залишається для неї лише антиподом всього зацікавленого. В рівній мірі і сила раба - це швидше «знаряддєва», ніж безпосередньо тілесна сила, тобто має відношення, швидше, до знаряддя праці, ніж до самої праці в безпосередності її живого прояву.

Цей обмежений прояв продуктивної сили з боку раба породжував і таке саме привласнення її з боку рабовласника. Позаяк «повне» володіння рабом (рабами) на ділі означало лише приватновласницьке відношення до цієї сили, ставлення, яке ніколи не дозволяло рабовласникові перетворювати її в безпосередньо здатність, в «сутнісну силу» власної індивідуальності. Більш того, таке привласнення її через «посередника» - реального раба - завжди здійснювалося з тією мірою примусу і рабською необхідністю, з якою сам раб завжди опирався виявленню її як своєї здатності. Власне, і носієм-то останньої раб поставав лише остільки, оскільки до цього його примушувала воля рабовласника і та сама рабська необхідність.

У підсумку, ні з боку раба, ні з боку рабовласника не могла проявитися якась значна зацікавленість у розвитку продуктивної сили, а зрештою - і всієї реальної праці, яка могла б стати проявом справжнього багатства рабовласницького суспільства.

Своєрідне «вибивання» цієї праці «з-під палки» (на відміну від «вільно» вираженої, тобто найманого прояву її в буржуазному суспільстві) характеризувало і всю повільність, інертність, відсталість розвитку рабського виробництва в цілому, а разом з ним і всіх реальних здібностей людей епохи рабства. Ми підкреслюємо «реальних», тому що не слід змішувати тут класичну картину (період злету) античної культури і пов'язаний з нею розквіт творчих здібностей людей з реальною картиною виробничої праці, що складається, несе на собі відбиток відчуженості і збайдужіння. Класики марксизму, маючи на увазі культуру греків, відзначали найбільший творчий потенціал «того маленького народу, універсальна обдарованість і діяльність якого забезпечили йому в історії розвитку людства місце, на яке не може претендувати жоден інший народ» [1, т. 20, 369]. У той же час, характеризуючи реальний стан праці в античному суспільстві, вони підкреслювали, що «в сучасному світі якщо і не багатство кожного, то в усякому разі національне багатство зростає разом з ростом праці, в античному світі воно росло разом з ростом неробства нації» [1, т. 11, 566]. І справді - з ростом неробства! Але тут одне іншому не суперечить. Не слід думати, що поява великої античної культури пов'язана лише з тим часом, коли цього неробства зовсім не було або коли воно менше давалося взнаки (скажімо, період панування демократичних полісів, збереження елементів родово-общинних відносин тощо). Часом сам факт існування таких елементів на реальному ґрунті рабства, тобто факт вже по суті не економічного (базисного), а правового (надбудовного) порядку переноситься на характеристику всієї сформованої тут виробничої праці. Так що, в підсумку, зазначена культура як надбудовне явище може мислитися прямим наслідком... іншого надбудовного явища, скажімо, того самого демократизму полісів, наявності якихось елементів свободи, що допускаються общинними відносинами, надто віддалених від суті пануючої тут примусової, рабської праці.

Однак негативне ставлення до реальної (виробничої) праці властиве всій епосі рабства від її початку і до кінця. З цієї точки зору, Марксове зауваження про «зростання неробства» в античному світі не виключає, мабуть, і іншого: пасивності нації в її реальних справах не завжди відповідає пасивність її в справах духовних. Тут ми маємо справу з тим самим протиріччям історії, коли в пряму протилежність реально нерозвиненій, занепадаючій праці, всупереч неробству і пасивності нації може народжуватися і її найбільша духовна активність і пов'язана з нею творча енергія людей.

Тому з боку виробничої праці рабський світ - це воістину «царство ліні», світ безтурботного життя і крайньої відрази людини до всього того, що пов'язано з якимись тілесними зусиллями чи тим, що виражає в собі все «тяжке» як таке. Єдине, що в певній мірі сприяє тут зростанню праці чи, в будь-якому разі, запобігає можливості її розкладання - так це й є... відсутність самої справи трудитися (неробство), небажання кожного проявити свою здатність до праці доти, поки він сам потрапить в рабство. Але і після цього байдужість, з якою раб змушений проявляти в собі таку здатність, завжди виступала лише чимось прямо пропорційним несамовитості і бездушності її фізичного «добування» рабовласником.

оскільки і подібне заняття рабовласника залишається не приємним, позаяк теж є своєрідною «працею», яка, якщо її не перекидати на плечі іншого, і рабовласника робитиме, принаймні суб'єктивно, людиною, так би мовити, страждаючою «комплексом неповноцінності», тобто таким самим «мерзенним рабом», як і його власний раб. Це своєрідне перетягування «каната рабства», коли ні та, ні інша сторона не може зняти свою напругу (співпричетність рабському стану) без того, щоб цим не скористалася інша сторона, забезпечувало «живучість» рабського суспільства, стійкість його функціонування.

Не випадково межею всього потворного і жахливого за такої колізії є обставина, коли зазначена співпричетність рабському стану стає реальною і людина перетворюється на раба. У численних античних джерелах можна знайти підтвердження того, що і для раба, і для рабовласника все рабське як таке фактично дорівнювало виразу чогось вкрай незначного, огидного, жалюгідного (негідного навіть погляду). А. І. Доватур наводить слова з трагедії «Архелай», що адресувались, мабуть, вільній людині: «Одне тільки я тобі повідаю - не давайся живим добровільно в рабство, якщо у тебе є можливість померти вільним» [28, 111]. Виявляється, для вільного навіть смерть краща за рабство. А як для самого раба? Орест Еврипіда, оголюючи меч перед рабом-фрігієм і бачачи його страх перед смертю, виражає йому своє здивування: «Як, будучи рабом, ти боїшся Аїда, який позбавить тебе від бід» [28, 110]. Але в тому то й справа, що рабський стан для раба - це вічна «кара богів», яку він повинен терпіти як свою «долю» і позбутися якого він не може навіть в царстві Аїда. Смерть лише «замінює» йому одного пана іншим, реальним - потойбічним, але не несе позбавлення від примусовості взагалі.

І тим не менше така крайня негативність ставлення до всього рабського не заважає тому, щоб сама потреба в Рабі (навіть не в кількості рабів), потреба як ідеальний спонукальний мотив до привласнення тієї самої сукупної рабської сили, вже не мала реальних меж своєї зацікавленості. Чи це не парадокс епохи? Можливо. Але, швидше за все, перед нами - просто... «нормальне» діалектичне протиріччя, яке так важко буває виокремити, особливо коли мова заходить про можливі духовні інтереси людей тієї чи іншої епохи. І це аж ніяк не уявне, а цілком реальне протиріччя, яке складається об'єктивно, незалежно від волі і оцінок людей і тільки відображається в цих оцінках, породжуючи неймовірно строкату картину їх духовного вираження.

Ми торкнулися такого протиріччя в найбільш загостреному вигляді. Оскільки важливо зрозуміти, що зріла форма його вираження породжує і зрілість форми розв'язання. Але в даному випадку таке розв'язання було можливим вже не на шляхах реальних, не за допомогою революційно-практичного скасування рабства, а на шляхах духовних: в уявленні, в ідеалі античної людини. І тут ми стикаємося з доволі цікавим історичним епізодом у розвитку духовного виробництва взагалі і художнього зокрема.

По-перше, цілком природно, що спосіб духовного заперечення всього негативного, байдужого - а таким в античності є взагалі все те, що має відношення до рабського як

такого, що формує конкретну тілесність рабської сили, - повинен бути і способом такого самого духовного ствердження всього небайдужого, тобто способом ідеального конструювання саме тієї самої соціальної тілесної Сили, потреба в якій зберігає значення найвищого інтересу, але привласнення якої залишається реально обмеженим і далеко не «повним». Отже, це повинно бути таке конструювання, яке знімало б зазначену обмеженість, тобто робило б привласнення дійсно повним, але повним по-духовному. По-друге, в контексті сказаного важливим залишається «питання про форму» (Ф. Енгельс), тобто про ті шляхи руху духовності, на яких предмет найвищого інтересу утворюється не довільно, а відповідно змістові цього інтересу. Тому в нашому випадку це повинен бути і такий спосіб, в якому, образно кажучи, відбувалося б своєрідне «повернення» вже зазначеній тілесній Силі її «законної», живої, справді безпосередньої форми вираження, або, іншими словами, тієї само-цілісності її тілесності, на якій вже не лежав би відбиток «знаряддевого», речовизму, тваринності, рабства тощо. Чи не цікава картина? Перед нами - своєрідне «звільнення» продуктивної сили від пут рабства, своєрідна духовна «емансипація» її...

А. Ф. Лосєв небезпідставно робить висновок про те, що тут ми маємо справу ні з чим іншим, як з античної пластикою, скульптурою - специфічним способом побудови всього художнього виробництва рабовласницького суспільства. «Рабовласницька формація, - зазначає він, - трактує людину як річ, як тіло. Але живе тіло є певним чином оформлена стихія. Живе тіло як критерій для всього іншого вже не потребує жодного іншого критерія для себе, воно само себе обґрунтовує. Отже, тут тілесно-життєва стихія обґрунтовує себе саму. Вона сама для себе і мета і засіб. Вона сама для себе і ідеал і дійсність. Вона вся наскрізь «ідеальна» і наскрізь «реальна». А це означає, що античне художнє виробництво не просто зображує речі і тіла. Останні, будучи тут самоціллю для чуттєвого сприйняття, виявляються пластичними, скульптурними. Адже якщо живе тіло розглядається в своєму самостійному явленні, це означає, що в ньому зазначаються в першу чергу тілесні процеси - його вага, маса, рівновага (або її відсутність), об'ємність, тривимірність, рухливість чи нерухомість, швидкість чи повільність, манера тримати себе тощо. Це і означає, що перед нами твір скульптури»[46, 60].

Ми поділяємо думку А. Ф. Лосєва в головному: антична пластика - дійсно панівний спосіб побудови будь-яких художніх утворень для розглянутого періоду часу, тобто, строго кажучи, не тільки пов'язана з «зображенням тіла», зі створенням твору скульптури у власному розумінні слова, а й становить внутрішню спрямованість формування всього античного живопису і музики, архітектури та художньої літератури. Часом встановлення якогось «ув'язування» рабства з античною пластикою мислиться як натяжка, як результат нерозуміння відносної самостійності розвитку духовної культури взагалі. Пояснюється це по суті тим, що таке «ув'язування» дійсно не можна встановити, якщо осмислювати його на рівні якихось емпіричних зв'язків античного виробництва в цілому з тим чи іншим конкретним твором скульптури, з іншого боку - якщо скульптуру мислити не як певний тип художнього світосприйняття, а як просту суму предметно застиглих творів пластики.

Але положення А. Ф. Лосева потребує, на наш погляд, і деякого уточнення. Хоча рабовласницька формація і тлумачить найвищу цінність - саму людину – як річ, духовно, тобто в самому способі художнього конструювання світу, вона не визнає за нею жодного речовизму. Власне, тому й не визнає духовно, що на кожному кроці перетворює її в річ реально. І це зрозуміло вже з суті вище розглянутого протиріччя. Адже для античного світу річ і тіло постають двома боками однієї медалі: реального і ідеального, тобто фактично виключають одне одного за мірою зацікавленості в них людини. Причому виключають таким чином, що на боці ідеальному не виявляється нічого такого, що не заперечувалося б на реальному, не було результатом заперечення. Цим, до речі, пояснюється і вся цільність античного мистецтва, яка привертала увагу багатьох дослідників.

Так, Лессінг зауважив, що «мудрий грек» ставив «завданням тільки зображення прекрасних тіл» [35, т. 2, 506], тобто «грецький митець не зображував нічого, крім краси» [35, т. 2, 506]. Гегель же зробив висновок, що оскільки все ідеальне в такому зображенні виявляється «тотожним» реальному, а краса передбачає саме таку «тотожність», то античне мистецтво постало в «чистій» визначеності прекрасного. Гегель вірно помітив цю своєрідну «врівноваженість» в мистецтві греків моментів ідеального і реального, вірно зрозумів їх як протилежності, але, залишаючись об'єктивним ідеалістом, не міг не ототожнити їх буквально до кінця. Тому-то й саме поняття прекрасного Гегель змушений був «прив'язати» лише до античного мистецтва. А втім і Лессінг, і Гегель зробили правильний висновок, що саме тілесність, а не речовинність як така становить внутрішній принцип організації та побудови всього мистецтва античної класики.

Тому, на наш погляд, положення А. Ф. Лосева слід уточнити в тому сенсі, що «самоціллю для чуттєвого сприйняття» античної людини, предметом її естетичного відношення було не просто конкретне фізичне тіло (в такому вигляді воно, швидше за все, залишалося засобом, знаряддям і т. д.), тим більше - не сама по собі річ (яка прямо вказувала на щось минуше, нікчемне і по суті потворне), а тіло дійсно ідеальне, пластично досконале, здатне вступити в своєрідну опозицію до прояву будь-якого тіла як речі, з іншого боку - і до прояву будь-якої речі, яка була б безвідносною до тіла, тобто за абсолютном марною для неї.

Сказане може бути правильно зрозумілим, якщо не забувати, що і сама річ в уявленні античної людини означає не просто мертвий об'єкт, предмет і т. п., а - згадаємо Аристотеля - є «ніби не одушевлений раб», тобто теж є засобом життєдіяльності, а втім лише засобом, і не більше. Важливо пам'ятати цю деталь, позаяк і твір пластики можна витлумачити як річ. І якщо антична людина цього не допускає, то, мабуть, не тому, що він постає перед нею як «тілесно-життєва стихія» або, що в ньому зазначаються в першу чергу тілесні процеси (вага, тяжкість, об'єм тощо), а тому, що є для нього прямою протилежністю будь-яких обмежених форм людської тілесності взагалі, тобто живим запереченням таких форм як запереченням самого способу їх прояву чи породження. Тому твір пластики постає не просто антиподом того чи іншого

фізично недосконалого тіла (так, щоб, скажімо, цінність «Аполлона» можна було виділяти лише стосовно якоїсь потворної або звичайної тілесної організації людини), а воістину зворотним боком всього того, що породжує або могло б породжувати нелюдську форму тілесності взагалі як форму обмеженого привласнення всього корисного (утилітарного) як такого.

Справді, саме в цьому пункті аналізу виникає надзвичайно цікаве і важливе питання, що стосується історичного формування деяких неминущих моментів людської чуттєвої культури в цілому. Поставимо питання так: що означає продуктивна сила рабства - ця, як було сказано, сукупна соціальна Сила, що відірвана від живої тілесності рабів, - але, зрозуміло, не з боку її реального, приватновласницького присвоєння або навіть духовно-цілісного привласнення у вигляді певної сукупності творів пластики, а з точки зору розвитку багатства людських здібностей взагалі, тобто, в даному разі, з позицій сучасної людини і її безмежних можливостей, що нині відкриваються, з освоєння всієї сукупності історичних продуктивних сил суспільства? Питання дійсно важливе. Адже продуктивна сила - це справжнє багатство життя суспільства і індивіда Міра її освоєння характеризує і ступінь оволодіння людиною силами природи, і ступінь опанування нею власними силами і можливостями. Адже, як зазначав К. Маркс, «якщо відкинути обмежену буржуазну форму, чим іншим є багатство, як не універсальністю потреб, здібностей, засобів споживання, продуктивних сил, тощо, індивідів, яка створена універсальним обміном? Чим іншим є багатство, як не повним розвитком панування людини над силами природи, тобто як над силами так званої «природи», так і над силами її власної природи?»[1, т. 46, ч. 1, 476] .

Ось чому важливо зрозуміти, яким моментом, гранню справді людських здібностей і чуттєвої сприйнятливості людини могла б обернутися для нас вся антична скульптура - цей по-своєму універсальний духовний спосіб пластичної побудови всього навколишнього світу і людської тілесності? З іншого боку - яка особливість предметного світу і всієї природи в цілому могла б виявитися підвладною освоєнню такими здібностями, нехай вони навіть залишаються спочатку духовними, а не практичними?

2.2. КОРИСНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО, РЕЧОВИЗМ І БЕЗПОСЕРЕДНІСТЬ ЛЮДСЬКОЇ ПЛАСТИКИ.

ПРИНЦИП СКУЛЬПТУРНОСТІ, МЕЖІ СКУЛЬПТУРИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА.

«... Вони розляглися на подушках, їли, сидячи навпочіпки довкола великих страв, чи, лежачи на животі, хапали шматки м'яса і насичувались, упершись ліктями, в мирній позі левів, що розривають здобич. Ті, що прибули пізніше інших стояли, притулившись до дерев, дивилися на низькі столи, наполовину приховані червоними скатертинами, і чекали своєї черги... Потім почалися огидні парі: занурювали голову в амфори і пили без перерви, як дромадери, що знемагають від спраги... Пахощі стікали у них з чола і

падали великими краплями на роздерті туніки. Упираючись кулаками в столи, які, як їм здавалося, гойдалися, подібно кораблям, вони нищпорили навколо себе налитими кров'ю очима, поглинаючи поглядами те, що вже не могли захопити. Інші ходили по столах, накритих пурпуровими скатерттинами, і, ступаючи між страв, давили ногами підставки зі слонової кістки і тірські скляні посудини. Пісні змішувалися з хрипом рабів, що вмирили біля розбитих чаш. Солдати вимагали вина, м'яса, золота, жінок, марили, балакаючи сотнями діалектів». Деякі, бачачи пар, що носився навколо них, думали, що вони в бані, чи, дивлячись на листя, уявляли себе на полюванні і накидалися на своїх товаришів по чарці, як на диких звірів»[62, 10].

Так описує Г. Флобер реальну картину обідні (точніше - збіднення потреб) карфагенських найманців. І, зауважимо, навіть не рабів - цих тварин на той час, - а людей, здавалося б, вільних. Страви, скляні посудини, пурпурові скатерттини і... жадібність товаришів по чарці, що розривають, як звірі, шматки м'яса; пісні і... хрип вмираючих рабів - чи не химерне змішання, скажімо абстрактно, людського і тваринного в одному й тому самому бутті людей? Як тут не повернутися знову до того самого протиріччя: а чи не цій ницості і реальній бідності освоєння людиною певних благ (даних найближчим чином для ствердження людської тілесності) зобов'язане певною мірою своїм існуванням і щось дійсно духовно завершене, яке народилося в цьому привласненні, закріпилося і дійшло до нас у вигляді закінченої досконалості античних пластичних богів - богів вина і сонця, муз і родючості? В іншому випадку - який сенс існування тут бога муз, якщо пісня може так легко уживатися з «хрипом рабів, що вмирають біля розбитих чаш», чи - божественності вина, якщо можна «занурювати голови в амфори і пити його без перерви»? Вище ми говорили про бідність реальних потреб античної людини, пов'язаних з обмеженими можливостями реально функціонуючої виробничої праці. Але, повторюємо, було б вкрай помилково переносити цю бідність на сферу духовності античної людини, на її здатність до образного привласнення (прийняття) всього того, що так само образно формує живу міць і силу людської тілесності. Ця духовна здатність не народилася на голому місці і аж ніяк не є результатом лише творчої уяви і пошуку художника. Вона далася ціною жорстокого і багатовікового поневолення людей, перетворення їх тілесності в живу "речовність». Образно кажучи, слід було мільярди раз опускати на тіло людини «дубину рабства», щоб все це могло закріпитися в її плоті, крові, в самій духовності чимось істотно протилежним: уявленням про ідеальну пластичну досконалість людської тілесності, здатністю до прийняття цієї досконалості як міри належного і необхідного взагалі.

Але, висловлюючись строгішою мовою, чим іншим є ця пластична досконалість людської тілесності, як не ідеальним виявленням живої (не просто фізичної) людської праці, що увібрала в себе всю історію свого розвитку і закріпилася в людині у вигляді універсальних тілесних сил і здібностей? Ф. Енгельс, порівнюючи руку мавпи з людською рукою, відзначав величезний історичний період розвитку праці, протягом якого рука людини могла стати вільною і досягти тієї гнучкості і пластичної досконалості, з якою вона пристосувалась творити чудеса.

Рука, висновує Ф. Енгельс, «є не тільки органом праці, вона також і продукт її. Тільки завдяки праці, завдяки пристосуванню до все нових операцій, завдяки передачі у спадок досягнутого таким шляхом особливого розвитку м'язів, зв'язок і, за триваліші проміжки часу, також і кісток, і завдяки все новому застосуванню цих переданих у спадок удосконалень до нових, все складніших операцій, - тільки завдяки всьому цьому людська рука досягла тієї високої міри досконалості, на якій вона змогла, неначе силою чародійства, викликати до життя картини Рафаеля, статуї Торвальдсена, музику Паганіні»[1, т. 20, 488].

Тут, сказано про людську руку. Але зрозуміло, що все це стосується і пластичного формування людської тілесності в цілому. Праця не тільки створює блага у вигляді простої сукупності корисних речей, у вигляді речового багатства, а й сама згасає «благом як таким», тобто багатством тієї власної здатності людини, з якою вона в змозі виробляти і всілякі інші блага, а отже, і універсальну потребу в них. Бути чи не бути такій здатності - залежить не тільки від механізмів спадковості людини, від міри розвиненості її відносно природи взагалі, а й від того, яке реальне місце займає праця і сама людина в живому організмі того чи іншого способу життєдіяльності, в системі пануючих виробничих відносин людей. Тут не потрібно особливих доказів того, що праця соціально невільна, однобічна, виснажлива калічить людину «і розумово, і фізично», що, таким чином, потворність чи пластична досконалість людського тіла - це і своєрідний показник того, наскільки людина і її попередні покоління опанували працею***. Але працею не взагалі, а мірою суспільно корисної діяльності чи самодіяльності, до того ж мірою, взятою не зовні заданим еталоном, а здатністю людини до реалізації і само-здійснення «всіх людських сил як таких, безвідносно будь-якого заздальгідь встановленого масштабу»[1, т. 46, ч. 1, 476].

З цього випливає, що хоча праця сама по собі, тобто взята відносно природи, безумовно становить багатство суспільства і індивіда, в своєму класово обмеженому вираженні вона завжди оберталася для більшості людей в їх реальну бідність. Так, за словами Н. Г. Чернишевського, кріпосницька праця перетворює людину на «худобу». Звідси і весь ідеал такої людини зводиться до того, щоб ситно їсти, вдосталь спати, жити в гарній хаті і т.п. На цьому закінчувалася і вся сприйнятливості її до корисності не тільки праці, а й всього того, що мало відношення до трудової діяльності взагалі, залишайся вона бодай в незначній мірі обтяжливою. Ще приклад. У художній літературі, на екранах кінематографа США вже давно величається тип «чоловіка-красеня», людини з ковбойськими манерами, з бездоганною (що відповідає мало не античним стандартам) статурою і фантастичною хваткою каскадера. Буржуазна реклама чимало попрацювала над тим, щоб піднести цього «героя» до взірця тілесної досконалості людини, який зобов'язаний своїми достоїнствами «вільному» способу життя. Але в зазначений «вільний» спосіб життя слід включити і далеко не вигадану свободу американського імперіалізму калічити війнами людей де завгодно, але тільки не в себе вдома. Адже, мабуть, тілесна «нормальність» «середнього американця» пояснюється, крім іншого, і тим, що США протягом століть могли не відати голододок,

страшних розрух, які смерчем проносилися іншими континентами, залишаючи після себе мільйони тілесно деградуючих людей і передаючи все це наступним поколінням.

Ні, не лише «генами» тілесно досконала людина. Велич античної пластики полягає в тому, що якщо не реально, то цілком духовно, в межах використання будь-яких художніх засобів, вона підносить нам справжній історичний «урок культури»: обмежена форма освоєння людської праці, так само як і така сама форма привласнення всієї сукупної корисності існуючого, породжує зовсім не досконалість, не справжню само-цілісність людського тіла, а тільки його «речовність», зняряддєвість, посередність, незалежно від того, буде воно зняряддям (засобом) для створення чужих і зовнішніх відносно нього благ чи зняряддям для отримання власного грубого задоволення - жадання. Антична пластика наочно показує, що ця чужість благ для безпосередньо тілесного привласнення є марністю їх саме з точки зору універсальної людської культури споживання, марність, яка не обов'язково повинна бути пов'язана з нестачею необхідних людині предметів і речей, тобто власне матеріальною бідністю; вона може зв'язуватися і з їх надлишком, непотрібністю, без людської здатності користування ними. Адже «щоб користуватися безліччю речей, - зауважує К. Маркс, - людина повинна бути здатною до користування ними, тобто вона повинна бути в значній мірі культурною людиною» [1, т. 46, ч. 1, 386]. А це означає, що не можна привласнити людську корисність існуючого через призму тієї потреби, яку ми називаємо «речовністю». Духовно античний світ приходить саме до такого висновку, приходить повільно, болісно, реально перетворюючи в речі і самих людей, а тим самим ідеально вичерпуючи і будь-які уявлення про корисність цих речей взагалі.

«Речовність» - це воістину рабська, потворна форма привласнення всього по-людськи корисного, зворотний бік того «фізичного» голоду, який без відповідної культури споживання може поповнюватися чисто тваринним способом. «Речовність» так само калічить живу тілесність людини, як і «фізичний» голод. Але калічить не прямим (як це здатна зробити матеріальна скрута людини), а через повільне руйнування способу привласнення і інших не менш корисних «речей» - духовних цінностей, знань, явищ культури тощо. Тому, як не парадоксально, «Речовність» є не багатством, а бідністю людини - бідністю її здатності (сприйнятливості) до людського користування всім тим, що лежить за межею речового багатства. Тому і страшним у «Речовності» є зовсім не те, що вона припускає ще якусь потребу в благах, а те, що така потреба залишається вельми убогою, однобокою, нерозвиненою, і що в такій формі вона, мов іржа, роз'їдає всі інші потреби людини, саму основу їх цілісного формування.

Для античної людини утилітарне - це не просто окрема корисність існуючого, корисність тих чи інших речей, їх кількості чи якості, а корисність взагалі всього того, що могло б бути привласнено безпосередньо тілесним чином (способом): починаючи від корисності їжі і закінчуючи корисністю слухання музики, корисності занять фізичними вправами - і корисності занять філософією («любов'ю до мудрості»). «Не буває так, - пише Аристотель, - щоб будь-хто мав здоров'я у всьому тілі, і не мав його в жодному члені. Навпаки, необхідно, щоб всі або більша частина або найголовніші [з

членів] мали однаковий стан з усім цілим»[35, т. 1, 128]. Іншими словами, для античної людини було б вкрай неприродним вбачати корисність в їжі, але не бачити її в знаннях, віддавати перевагу корисності занять філософією і бути несприйнятливим до корисності фізичних вправ.

Звідси і те вражаюче нас уявлення античної людини про «гармонійний розвиток» особистості, коли філософ прагне бути одночасно і спортсменом, а воєначальник - пекарем, поетом або музикантом тощо. Але це таке уявлення, яке, окрім того, що не могло з відомих причин бути реалізованим в практиці всезагального життя античних людей, залишалося ще по-своєму однобічним. Воно лежало на цілісності (ідеальності) лише утилітарної потреби людини як однієї з універсальних людських здібностей. Тому і вся «гармонійність» такої потреби залишається ще по суті простою, такою, що диктується натурально-природними запитамі живого людського тіла.

Аристотель завжди має на увазі це тіло як «ціле», як кінцевий пункт, до якого повинна бути доведена будь-яка корисність. «...Корисне є благо для самої [людини], а прекрасне є безвідносне благо» [6, 98], тобто благо взагалі, безвідносно до того, для кого конкретно воно є таким. Те, що з'єднує це благо в щось «ціле», і є «гармонія», воно ж - і «прекрасне».

Тут «гармонію» ще в жодному разі не можна тлумачити в сучасному значенні цього слова. В «Іліаді», - пише В. Шестаков, - гармонія означає угоду, згоду, мирне співжиття. Гектор хоче, щоб боги були хранителями його «угоди» з Ахіллом. В «Одіссейі» гармонія означає скріпи, цвяхи, які з'єднують щось. Так, Одіссей, будуючи корабель, збиває дошки «цвяхами і скріпами» (дослівно - «гармоніями») [35, т. 1, 73].

А тепер уявімо чисто ідеально (не апелюючи до якихось реальних фактів життя античного суспільства), що саме абсолютна, а не якась окрема корисність існуючого дійсно доведена до свого кінцевого сенсу існування, до безпосередньо тілесного її привласнення, або, як каже Аристотель, до утворення чогось «цілого». Хіба це «ціле» не обернулося б тим природним виразом досконалості людської тілесності, яке ми і відносимо до суті античної пластики? Іншими словами, хіба утилітарність, взята в значенні корисного взагалі, в такому її ідеальному доведенні до «з'єднання в ціле», до «гармонізації» і т. д., не є зворотним боком самої скульптури як такої, як специфічного духовного способу побудови всього античного мистецтва?

Цікаво, що пізніше у своїх міркуваннях про мистецтво стоїки починали з таких вихідних роздумів: «Мистецтво є стан, який все досягає методично. Мистецтво є сила, що досягає певного шляху, тобто порядку. Мистецтво є шляхотворний (hodopoietice) стан, тобто те, що створює щось за допомогою шляху і методу»[35, т. 1, 140]. Нічого дивного в таких визначеннях немає. Стоїків вже не влаштовувала кінцева мета мистецтва у вигляді статичної тіла. Звідси і акцент на «шляху», на русі, на ряді «станів», чи то - «порядку». Іншими словами, для стоїчної свідомості вже характерне прагнення «відокремити» дух від тіла; тіло залишається самоцільним лише за формою, за змістом такою самоціллю стає душа, духовне як таке. А якщо забігти наперед і згадати

Августина, то картина вималюється до кінця: «З чого ми складаємося? - Запитує християнський мислитель. І відповідає: «З духу і тіла. Що з них краще? Звичайно, дух», - без натяків робиться висновок [35, т. 1, 276]. Але повернемося до художнього конструювання пластики. Вже у своїй дисертації К. Маркс, характеризуючи відмінність позицій Демокрита і Епікура з питання про відхилення атома від прямої лінії, вірно помічав весь порядок античного мислення і його зміну в межах відомого історичного часу. «...Подібно до того, - писав він, - як атом звільняється від свого відносного існування, від прямої лінії, шляхом абстрагування від неї, шляхом відхилення від неї, - так і вся епікурейська філософія ухиляється від наявного буття, що обмежує всюди, де поняття абстрактної одиничності - самостійність і заперечення будь-якого відношення до іншого - має бути представлено в його існуванні. Так, метою діяльності є абстрагування, ухилення від болю та сум'яття, атараксія. Так, добро є втеча від зла, а насолода є ухилення від страждання. Зрештою, там, де абстрактна одиничність виступає у своїй найвищій свободі і самостійності, в своїй завершеності, там - цілком послідовно - те наявне буття, від якого вона ухиляється, є наявне буття в його сукупності; і тому боги уникають світу, не піклуються про нього і живуть поза ним. <...>. І все таки ці боги не фікція Епікура. Вони існували. Це пластичні боги грецького мистецтва»[2, 43]. Далі, даючи характеристику цим богам, К. Маркс робить висновок: «Теоретичний спокій є головний момент в характері грецьких богів...» [2, 44].

Звернемо увагу: грецькі боги - спокійні, цей спокій залишається по суті теоретичним, тобто, строго кажучи, ідеальним. Думається, вже не складає труднощів зрозуміти, що тіло в уявленні (в самому способі художнього конструювання) античної людини було б вкрай збитковим, потворним і т.п., якби воно не ухилялося від усього того, що... турбує його, що доставляло б йому сум'яття, біль, незадоволеність, тож, і штовхало б його на якусь дію (заперечення спокою). Адже останнім наслідком саме цієї незадоволеності (згадаймо слова В. І. Леніна: «...Світ не задовольняє людину, і людина своєю дією вирішує змінити його» [3, т. 29, 195]). К. Маркс не випадково закінчує думку про теоретичний спокій грецьких богів словами Аристотеля: «Те, що краще за все, не потребує дії, позаяк воно саме є мета» [2, 44].

Пластичні боги грецького мистецтва не потребують дії, оскільки не виявляють занепокоєння; вони - спокійні. До їх зображення не можна нічого додати, не можна з цього зображення і щось вилучити, щоб не зруйнувати весь ідеал пластики, її принцип, іншими словами, щоб зображене при цьому тіло не перестало бути спокійним (в спокої). Відсутність такого спокою означало б, що щось по суті корисне для тіла, що йде йому «на благо», залишилося просто не привласненим, а незадоволеність - непоправною. Причому тут мається на увазі не той стоїчний спокій, незворушність духу, що згодом перетворюються в певний принцип заперечення цінності тілесного, принцип, який перетворив духовне до кінця епохи неоплатонізму в самоціль, а спокій як певна врівноваженість тілесного і духовного моментів, нехай вона конструюється не з висоти усвідомленого художнього методу, а стихійно.

Пластика допускає зображення як фізичного болю, так і занепокоєння духу. Але допускає так, щоб це було не на шкоду «цілому». Тут не можна не згадати примітну суперечку Лессінга з Вінкельманом. Заперечуючи Вінкельману з приводу того, ніби антична пластика завжди переслідувала «шляхетну простоту і спокійну велич як в позах, так і в вираженні осіб» [35, т. 2, 503], Лессінг на прикладі скульптурної групи «Лаокоон» уточнює, що справа не в тілесному болю і не в сум'ятті духу, а в тому, в якому відношенні один з одним вони знаходяться в самому зображенні.

У «Лаокооні» вони цілком сумісні. Тут «тілесний біль і велич духу розподілені у всій структурі фігури з однаковою силою і ніби врівноважені» [35, т. 2, 503]. Лессінг, безумовно, був ближче до істини, ніж Вінкельман. Останній вбачав у пластиці простий, безтурботний спокій, як він міг постати у вигляді повної задоволеності тіла, до того ж - явитися лише результатом випадку художньої майстерності. Лессінг схилився до думки про спокій як «врівноваженість» духовного і фізичного, про їхню єдність як «боротьбу» протилежностей, наслідком чого може з'явитися і сам спокій пластичного тіла. Причому, за Лессінгом, така «врівноваженість» не повинна зникати за будь-яких обставин зображення духовного в тілесному, тобто по суті бути не просто рисою, а власне принципом художньої побудови всієї пластики як такої.

Різниця позицій Вінкельмана і Лессінга в питанні про спокій грецьких богів чимось нагадує відмінність позицій Демокрита і Епікура в тлумаченні самого відхилення атома від, прямої лінії. За Демокритом, таке відхилення є моментом випадку з усього «вихороподібного» руху атомів; за Епікуром же, воно - момент необхідності, що народжується внаслідок відштовхування атомів. Відштовхування тут покладається як принцип, як щось таке, що забезпечує стійкість, визначеність поведінки атома, що веде до його, поняття. К. Маркс побачив за цим ходом думки Епікура не просто перехід в «гносеологічну проблематику», а зміну всього світосприйняття античної людини. Звідси він робить висновок, який може залишитися зовсім незрозумілим для прихильника категоричного поділу знань на так звані «природничі» і соціальні. «Відштовхування, - пише він, - є перша форма самосвідомості; тому воно відповідає тій самосвідомості, яка сприймає себе за безпосередньо суще, абстрактно-одиничне» [2, 45]. Демокритом і Епікуром зачіпається не просто чисто природне явище, а й самосвідомість як така. За Демокритом, вона ще не є результатом заперечення «будь-якого відношення до іншого» (результатом «ухилення» від усього іншого); за Епікуром же, вона - результат саме такого заперечення; тому і поняття абстрактної одиничності досягає у нього «вищої свободи і завершеності».

Аналогічно і Лессінг у своїй позиції більш діалектичний, ніж Вінкельман. Останній вловлює в спокої античної пластики деякий момент художньої завершеності, але тут таки омертвляє її, представляючи це справою доволі випадковою щодо подальшого розвитку скульптури. Лессінг навпаки, зберігаючи цей абсолютний момент художності в античній пластиці (зображення спокою як «врівноваженості» духовного і фізичного), разом з тим робить його історично рухливим, принципово необхідним щодо побудови будь-яких творів пластики. Тим самим, на відміну від Вінкельмана, він приходить до

висновку, що вказаний абсолютний момент художності може бути по-своєму і відносним. Пластика, за Лессінгом, в змозі вийти за межі зображення просто прекрасного, тобто формальної тотожності духовного і фізично сприятливого; її межі перекривають собою і щось таке, що становить предмет живопису, музики, поезії тощо.

До сказаного важливо додати наступне. Зміна уявлень античної людини про суще в світі є і зміною її уявлень про способи пізнання цього сущого. Мабуть, допоки таким сущим не стає сама свідомість, духовне як таке, особливий інтерес художника як особистості, - пластичне конструювання світу не набуває усвідомленої форми вираження: вираження художнього методу у власному розумінні слова. Художник по суті виступає тут ремісником, позаяк кінцевою метою його діяльності завжди залишається не стільки зображення, скільки сам предмет зображення. Звідси і спосіб цього зображення, хоча й залежить від майстерності, вміння і особистих намірів художника, все таки диктується в більшій мірі матеріалом діяльності і панівним естетичним ідеалом. Лессінг так пише з цього приводу: «У витворах грецького художника мала захоплювати досконалість самого предмета; художник ставив себе занадто високо, щоб вимагати від глядача лише холодного задоволення подібністю предмета або своєю майстерністю...»[35, т. 2, 506]. І пояснює це положення на вельми дотепному прикладі різного уявлення завдань античним і сучасним йому художником: «Хто захоче намалювати тебе, коли ніхто не хоче тебе бачити? - каже один древній епіграміст про людину надзвичайно поганої зовнішності. А багато новітніх художників сказали б: «Будь вкрай потворним, а я все-таки напишу тебе. Нехай нікому не хочеться дивитися на тебе, але нехай дивляться із задоволенням мою картину, і не тому, що вона зображує тебе, а тому, що вона послужить доказом мого вміння чітко уявити таке страховисько»[35, т. 2, 506].

Однак з правильної думки про те, що античний художник ще не виділявся своїми особливими цілями і багато в чому поставав лише в ролі ремісника, не можна робити висновок, ніби античне мистецтво в цілому (а вже, мабуть, можна стверджувати про пластичний характер його побудови) було не формою суспільної свідомості (яким би нерозвиненим воно не було), а сукупністю певних моментів практики, тобто мало не різновидом виробничої діяльності людей. Одна справа - виділення мистецтва як надбудовного явища взагалі, а інша - матеріалізація його за допомогою цілком реального способу і у вигляді окремого твору пластики. Було б помилковим цей реальний спосіб, або сукупність прийомів по створенню безлічі таких творів, видавати за спосіб буття мистецтва. Наприклад, ідея столу може бути реалізована у вигляді конкретного столу. Але не можна цю реалізацію, перетворення ідеї в реальну одиничність приймати за власне ідею. Мистецтво з самого початку постає як форма суспільної свідомості, а не як форма певної практики. Зрозуміло, що спосіб створення твору мистецтва, тобто освоєння дійсності за допомогою мистецтва, чи через призму мистецтва, носить духовно практичний характер. Але це вже інший бік справи, що стосується не стільки духовної природи мистецтва, скільки реальних форм його здійснення. Зрозуміло і те, що мистецтво (як і наука, і релігія тощо) остаточно

оформляється в самостійне духовне утворення лише в буржуазну епоху. Однак його існуючу до цього злитість з іншими формами суспільної свідомості не слід приймати як злитість з безпосередньо практикою життя, так щоб саме відокремлення його від науки або релігії вже мислилося як відокремлення від власне виробництва, базису - життєвої основи людей. У такому разі, за зворотним ходом думки, можна припустити, що, людина рабовласницького світу успішно справлялася з колом проблем, що висувалися по суті сучасною практикою: зближення мистецтва з виробництвом, створення умов для проникнення «художнього начала» в усі сфери життя і практики тощо.

Звісно, що вельми поширена теза про так звану «сплетеність античного мистецтва, з виробництвом», або - що те саме - про «утилітарно-практичну» функцію цього мистецтва, є наслідком нерозуміння основного протиріччя, на якому ґрунтується мистецтво і завдяки якому воно з перших кроків свого виникнення стає духовним явищем. Не хотілося б повторювати, що це протиріччя не впливає з природи самого мистецтва чи навіть майстерності художника. І не про відображення в мистецтві повинна йти мова: мистецтво саме є відображенням, вірніше, - сторона цього відображення як сторона протиріччя, яке нас цікавить. Слід вести мову про діалектичний характер останнього, тобто про суть несумісності реальної праці в античному світі зі способом її ідеального освоєння в античній пластиці.

Рабовласницьке суспільство вже в силу самого факту рабовласництва, поступового зосередження багатства на одному полюсі і зубожіння - на іншому, не створило і не могло створити умов для пластичного розвитку людей, тобто для дійсно розумного, суспільного освоєння багатоманітної корисності існуючого - утилітарного як такого. Останнє тут - це і не конкретна корисність речі, і не практичний акт її споживання, а тільки ідеальний принцип (стійке прагнення, схильність) такого споживання. Звичайно, в античному світі надавалося велике значення і практиці тілесного розвитку людини. Література наводить безліч прикладів, що підтверджують правоту цього положення. Тут доречно, згадати слова І. Тена про те, що в античному суспільстві "не було вільного громадянина, який не відвідував би гімнасію (школу гімнастики. - А. К.); тільки за цієї умови він ставав вихованою людиною, інакше він потрапляв в розряд ремісників і людей низького походження.

Платон, Хрисипп, поет Тімокреон були спочатку атлетами; кажуть, що Піфагор отримав нагороду за перемогу в кулачному бою; Еврипід був увінчаний, як атлет, на елевсинських іграх»[58, 128] тощо.

Повторюємо, таких прикладів можна навести чимало. І все-таки неправильно було б думати, що призначення мистецтва в епоху античності зводилося до пошуку найпридатніших «типів» тілесно досконалих людей і копіювання цієї досконалості в творах пластики. Буржуазні дослідники не раз абсолютизували такий хід роздумів, попередньо прийнявши образи античних героїв в мистецтві за реально діючих людей.

Звідси народжувалася і так звана «романтична туга» буржуазного індивіда з приводу «цілісності і досконалості» всього античного способу життя.

І. Г. Гердер, який намагався розібратися в справжній «ідеальності грецьких творінь», виявляв більш реалістичну позицію, коли писав: «Без сумніву, достатньо позитивною обставиною стало те, що в цілому греки були добре складені, хоча і не можна думати, що красивим був кожен окремих грек - як своєрідна ідеальна художня фігура. У греків, як і всюди на світі, багата формами природа не переставала творити тисячократні варіації людських тіл, а згідно Гіппократу, і у прекрасних греків були різні хвороби і вади, що спотворювали тіла... Голова Юпітера, цілком ймовірно, взагалі не могла існувати в природі, як в нашому реальному світі ніколи не існував Гомерівський Юпітер. Великий анатом-художник Кампер ясно показав, що художній ідеал форми у грецьких художників заснований на вигаданих правилах...»[22, 361]. Зрозуміло, «вигадані правила», про які говорить І. Гердер, - не альтернатива копіюванню «прекрасних греків» в античній пластиці. Але не можна не віддати належне німецькому мислителю в його прагненні розмежувати ідеальну форму пластики від форми тілесності (нехай навіть досконалої) у реальних людей античного світу.

Тут ми зіштовхуємося з ще однією трудностю, яка ніколи не вставала перед ідеалістичною естетикою, що підганяла дійсність, практику під заздальгідь визначений ідеал, «вигадані правила». Справа в тому, що з утилітарним ми пов'язуємо таку корисність, яка привласнюється практично (не випадково «утилітарне» і «практичне» іноді розглядаються як синоніми). І дійсно, не можна назвати корисним те, що тільки уявляється корисним, не доводиться до безпосереднього тілесного його привласнення, до «згасання» в акті практичного привласнення (навіть чи є користь від тих книг, які залишаються непрочитаними). Як відзначав К. Маркс, «продукт отримує своє останнє finish (завершення) тільки в споживанні» [1, т. 12, 717]. Тільки тут він набуває і дійсності своєї значущості і лише тут дійсним стає акт споживання. Але саме тому реальна картина в історії складалася таким чином, що вже згаданий факт накопичення багатства на одному полюсі і зубожіння мільйонів людей - на іншому змушував людину вкладати в уявлення утилітарного або дуже вузьке коло речей, доступних для практичного вжитку, або блага, які рівні за суттю вираженню всього існуючого багатства і привласнення яких живим організмом людини практично неможливо. Але в останньому випадку благо взагалі, або «безвідносне благо» (Аристотель), стає цілковитою безкорисністю. Чому ж антична людина не втрачає до нього інтерес, не збайдужніє так само, як це представила реальна історична практика? Зрозуміти це з ідеалістичних позицій, не вникаючи в особливості античної виробничої праці і реального місця в ній людини, - неможливо. Вихідним пунктом такого розуміння має стати не абстрактний «принцип корисності», а з'ясування питання про те, чому антична людина не могла не покладати корисне як таке (все безпосередньо тілесно дане) в значенні вкрай життєво необхідного? Можна відповісти коротко: тому, що ця сама корисність у вигляді живої людської праці, точніше - тілесно-виробничого її вираження, реально виявляла себе і в крайній негативності, соціальній примусовості (згадаймо: раб піддається експлуатації «шляхом прямого фізичного примусу»)[1, т. 24,

544]). І для діалектичного мислення сказаного, мабуть, було б достатньо. Можна лише додати: якщо античний світ і розсуває межі уявлення про утилітарне, то не так, наче наперед задає розуміння того, який предмет повинен бути корисним, а який - марним, а тільки в тому сенсі, що ідеально вказує на спосіб, завдяки якому будь-яке благо могло б бути доведено до своєї істинної суттєвості, до перетворення в живій тілесності в особливу, «сутнісну силу» людини.

Якщо задатися питанням про визначення меж скульптури як виду мистецтва, пам'ятаючи, що в такому визначенні має знайти специфічне заломлення основне протиріччя мистецтва стосовно історичного часу, що розглядається, то можна сказати коротко: скульптура протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм прояву і освоєння всього корисного (утилітарного як такого) і цим покладає свої абсолютні межі як виду мистецтва. В даному визначенні, як і в подальших визначеннях інших видів мистецтва, важливо зафіксувати сам принцип суперечливості розвитку художньої свідомості, а не готове розв'язання цієї суперечності у вигляді застиглого результату - реального скульптурного твору. Побачити в скульптурі «тотожність суб'єктивного і об'єктивного», «тілесного і духовного» (Гегель) не складає особливих труднощів. Зауважимо, що Гегель, чия концепція видоутворення мистецтва в логічному відношенні залишається по праву неперевершеною, як ніхто інший, вмів вичленити протиріччя. Але стосовно мистецтва вони завжди залишалися для нього «примиреними» в соціальному значенні слова, як протиріччя, що зачіпають абстракцію суб'єкта і об'єкта, людини і природи, а не живу суть практики і історичної виробничої діяльності. Тому наше завдання зводиться не до визначення феномену скульптури, а до того, щоб зрозуміти її як спосіб доведення зазначених протиріч до крайньої напруги і, тим самим, до розв'язання за власними законами її функціонування.

Абсолютні межі виду мистецтва, зрозуміло, не збігаються з тимчасовими межами тієї чи іншої історичної епохи. Щоб виявити завершеність своєї художності, будь-якому виду мистецтва достатньо стати стійким способом художнього розв'язання естетичних суперечностей і зафіксувати це розв'язання в чуттєвій визначеності прекрасного принаймні поодиноким випадком. Правда, це «достатньо стати» вартує цілої епохи. «Якщо розглядати питання ідеально, - пише К. Маркс, - то розкладання певної форми свідомості було б достатньо, щоб вбити цілу епоху» [1, т. 46, ч. 2, 33]. Мабуть, справедливе і зворотне: щоб остаточно сформувалася певна форма свідомості, практично необхідне і життя цілої епохи. Сказане повною мірою відноситься і до виду мистецтва, який є за суттю лише історичною конкретизацією руху мистецтва, тобто певною особливістю його розвитку як форми суспільної свідомості на тій чи іншій сходинці історії.

Виникає ряд питань. В якому відношенні знаходиться скульптура і вже розглянуте нами декоративно-прикладне мистецтво, в чому їх спільність і відмінність? Чи є скульптура простою зміною декоративно-прикладного мистецтва чи органічним продовженням («зняттям») його розвитку?

Слід зазначити, що синтетичність сучасного мистецтва в певній мірі робить питання про абсолютні межі видів мистецтва суто теоретичними; їх постановка може здійснюватися лише з метою з'ясування специфіки останніх. Фактично всі види мистецтва не виявляються і не можуть виявлятися в їх «чистоті», так щоб бути пов'язаними лише за принципом координації, як поруч покладені елементи цілого. Навпаки, загальна тенденція розвитку видів мистецтва полягає в тому, що вона підпорядковується основному принципу розвитку мистецтва взагалі, а якщо говорити ширше - основному закону будь-якого розвитку: закону заперечення заперечення. Останній вимагає розуміння наступності в розвитку, з'ясування діалектичного сенсу «зняття» нижчого утворення у вищому з неодмінним збереженням позитивного.

Ця відома думка повинна налаштувати нас на пошук субординаційного зв'язку видів мистецтва, на те, що мистецтво в цілому не можна уявити як просте складання його відомих видів, їх підсумовування, додавання тощо. За таких обставин не можна уникнути схематизму, позаяк загальна картина видоутворення мистецтва тут вибудовуватиметься в своєрідний «ланцюжок» за принципом «переважного» виділення одного з видів мистецтва на етапах соціального розвитку, що слідує один за одним (як то: скульптура «переважно» панує в античності, живопис - в епоху Відродження тощо). Так відбувається певне «сортування» видів мистецтва і вибудовування їх у вигляді «лінії розвитку», хоча при цьому залишається незрозумілим головне питання: яка внутрішня, власне художня причина обумовлює їх «переважне» виділення? Вада недіалектичного мислення, полягає ще й у тому, що, «розсортувавши» таким чином види мистецтва за різними епохами тобто створивши по суті заднім числом їх можливу схему, воно починає «виправдовувати» цю схему, підганяти під неї різні емпіричні спостереження, факти, які вирвані з аналізу тієї чи іншої соціальної епохи, з характеристик економічних обставин життя суспільства.

Безумовно, якщо абсолютні межі виду мистецтва мислити як якийсь кінець його розвитку, то загальна картина видоутворення мистецтва виглядатиме саме «ланцюжком», де один вид мистецтва передає своєрідну естафету іншому, як тільки підводить до цього кінця розвитку. Але таке уявлення суперечить художній практиці, яка показує, що ніякого кінця для виду мистецтва не існує, як не існує і меж, що остаточно «замикають» розвиток виду мистецтва. Можливо, тому дослідники зараз дуже неохоче займаються питаннями абсолютних меж видів мистецтва, що ця абсолютність свідомо береться ними далеко не на належному теоретичному рівні. А втім, якщо і відносність таких меж розглядати релятивістські, як їх повну відкритість для наповнення видом мистецтва все «досконалішою» художністю (ніби така «досконалість» раніше була відсутня), то і загальна картина розвитку видів мистецтва виглядатиме як деякий ряд паралельних ліній, де кожен з видів, виникаючи вже в далекій давнині, прагне своїм шляхом досягти тієї закінченості, якою ми її спостерігаємо на сучасному етапі розвитку. Але це також суперечить художній практиці. За таких обставин справді естетичній (не просто - пізнавальній) оцінці підлягали б лише твори, які взяті на найвищому, сучасному етапі руху мистецтва,

відома особливість їх зберігати значення «норми і недосяжного взірця» виявилася б не розповсюджуваною на мистецтво минулого.

Нарешті, діалектичний сенс розвитку в повній мірі стосується і твору мистецтва. Часом, висловлюється думка, що поняття прогресу може бути застосовано лише до царини мистецтва в цілому, в крайньому випадку - лише до видів мистецтва, але не до твору мистецтва, який завжди залишається унікальним і неповторним (не можна ж сказати, що, наприклад, трагедії В. Шекспіра є чимось нижчим в порівнянні з романами М. Шолохова). В результаті створюється доволі дивна ситуація, яка допускає твердження про прогрес загального (мистецтва), але не допускає думки про прогрес одиничного (твору мистецтва), іншими словами, передбачає визнання прогресу, скажімо, за людством в цілому, а не за людиною. Неважко зрозуміти, чому складається така ситуація.

По-перше, в строгому сенсі слів, існує не твір мистецтва взагалі, а твір даного виду мистецтва твір музики, твір скульптури тощо. І лише в тій мірі, в якій він належить цьому виду, він належить і роду - мистецтву в цілому, що і дає важливу підставу називати його твором мистецтва. Ми говоримо «важливу», оскільки не випадково сучасний абстракціоніст більшість своїх «опусів» так і не в змозі віднести до жодного виду мистецтва, хоча і наполягає на належності їх до мистецтва як такого (не можна ж серйозно називати твором скульптури безформне нагромадження цегли, а твором живопису - «комбінацію» з консервної банки, опудала півня і двох покришок для автомобіля). По-друге, оскільки вид мистецтва не є простою сумою його творів (лише дещо спільне з їх матеріалу), а є елементом форми (формування) всього мистецтва, то і твір останнього не може мислитися в «чистій» формі свого виду. Іншими словами, твір мистецтва - таке ж синтетичне утворення, як і все мистецтво. Більш того, мабуть, найбільш синтетичним-то виявляється саме твір мистецтва, оскільки фактично вбирає в себе і суть загального (мистецтва), і суть особливого (виду мистецтва). Визначеність його в значенні або твору скульптури, або твору музики, тощо, вказує тільки на те, що його організація, побудова образності (чи не-без-образності) пов'язані зі стійким способом функціонування специфічно естетичних суперечностей і розв'язання їх за допомогою відповідних матеріальних засобів. У будь-якому іншому відношенні, тобто поза цим сталим способом його організації, твір мистецтва може вбирати в себе найрізноманітніші художні елементи. Немає, наприклад, нічого дивного в тому, що в творі скульптури чітко виявляють себе елементи мальовничості або музикальності тощо, але це не знімає його необхідності належати даному виду мистецтва - скульптурі, а тим самим - і необхідності функціонувати в значенні твору скульптури, підкорятися її загальним вимогам.

Плутанина, що пов'язана з невизнанням прогресуючого моменту за твором мистецтва (одиничним), пояснюється, мабуть, недостатньо чітким розумінням співвідношення в ньому головного утворюючого принципу і «побічних» елементів художності, що належать іншим видам мистецтва і функціонують в ньому лише в значенні різних зображально-виражальних засобів, а не в значенні основного способу (цілі) його

художньої побудови. Як і вид мистецтва, витвір мистецтва розвивається в тому сенсі, що кожного разу по-новому і історично по-своєму наповнюється і збагачується зазначеними елементами художності, завжди утворює їх в неповторному вираженні і особливому взаємозв'язку. Подібно до того, як семи звуків октави цілком достатньо, щоб побудувати цілий світ музики в неповторності її творів, так цілком достатньо і цих, взагалі-то обмежених, елементів для того, щоб твір мистецтва, залишаючись в межах свого виду, міг до нескінченності збагачуватися за своїм унікально художнім значенням. У цьому сенсі до нього так само можна застосувати поняття прогресу, як і до мистецтва в цілому, причому прогресу у власне естетичному значенні слова.

Терміном «витвір скульптури» ми в рівній мірі позначаємо і «Афродіту» Праксителя, і «Давида» Мікеланджело, і «Робітника і колгоспницю» Мухіної. Нерідко за таким терміном мислиться щось зовсім формальне, чи не все те, що приховано за виразом «статуї взагалі», хоча такими «статуями» можуть бути просто анатомічні фігури. У підсумку, якщо буде потрібно встановити відмінність зазначених творів у межах виду мистецтва, в даному випадку - скульптури, то воно вбачається здебільшого в нетотожності зовнішнього зображення фігур, композиції, пози, тощо, спільність же покладається в однорідності матеріалу (каменю, металу і т. д.), в статиці, об'ємності і т. п. А між тим це різні художні утворення, хоча і об'єднані єдиним способом їх побудови. «Афродіта» відрізняється від «Давида» так само, як відрізняється ідеал античної людини від ідеалу людини буржуазного суспільства.

Сенс зміни скульптурності (не просто композиції) зводиться тут до того, що в «Давида» вона представлена збагаченою і іншими елементами художності, скажімо, мальовничістю, хоча це не знімає і справжньої художності «Афродіти», де скульптурність представлена, так би мовити, в класичній формі вираження, в чистому вигляді пластики. Причому подібне збагачення пов'язане не просто з пошуком нового матеріалу; воно взагалі можливе лише тоді, коли існує розгалужена система видів мистецтва, які вже виділилися в своїй самостійності і завершеності. Музика в античності ще не набуває значення виду мистецтва в строгому сенсі слова. Тому вона і не входить в скульптуру змістовним художнім елементом, який доповнював би, посилював естетичний вплив твору пластики на людину. Просто кажучи, остання і не відчувала потреби в такому посиленні; якщо твір мистецтва носив пластичний характер, - він вже відповідав всім художнім запитам і ідеалу цієї людини. Формально античний музичний твір можна назвати витвором музики, але змістовно (по-художньому) він залишається явищем мусійним, тобто строго кажучи, пластичним [35, т. 1, 82-83]. Його основна функція пов'язана з «очищенням», катарсисом, іншими словами - з безпосередністю утилітарної форми ствердження людини.

Якщо прийняти викладене до уваги, то, очевидно, можна сказати, що зміна декоративно-прикладного мистецтва скульптурою постає як природно діалектичне перетворення першої форми соціального багатства в її історично другу форму. Іншими словами, скульптура діалектично заперечує, «знімає» в собі декоративно-прикладне мистецтво, є його особливим продовженням розвитку в нових історичних умовах. В

сенсі цього продовження можна сказати, що декоративно-прикладне мистецтво, будучи взяте на «тлі» рабства, всезагальною байдужістю тілесно-виробничої праці, і є скульптура. У такому випадку ми маємо право констатувати відносність їх зв'язку, «розмитість» меж художності як видів мистецтва.

Разом з тим слід зрозуміти і абсолютність таких меж. Згадаймо, декоративно-прикладне мистецтво виділилося своїм запереченням байдужого ставлення людини до суспільних форм прояву і привласнення предметів першої життєвої необхідності, тобто по суті окремих предметів корисності. Скульптура ж, зберігаючи аналогічну силу заперечення зазначеної байдужості, розширює коло таких предметів: протистоїть байдужому ставленню людини і до всілякої (абсолютної) корисності існуючого, до утилітарного взагалі. В такому смислі скульптура постає і якісно іншим видом мистецтва, і її зв'язок з попереднім видом може характеризуватися як відношення загального до одиничного в абсолютному значенні слів.

Утилітарне, взяте в значенні не просто корисного предмета, а власне способу виявлення корисності як такої, відразу виявляє свій абстрактно-загальний, суспільний характер. Тому і почуття утилітарного (а не утилітарне почуття) з самого початку постає «теоретичним», тобто духовним. Немає нічого дивного в тому, що в цій загальності та необхідності воно піднімається в античному світі до своєрідного «космічного» почуття, почуття життя, сущого і т.п. Цілком природно і те, що воно оголюється тут і як деякий ідеальний принцип «конструювання всього античного світогляду, спосіб побудови релігії, філософії, мистецтва, науки і всього суспільно-політичного життя»[46, 36].

Ідеально, в основі античної свідомості лежить людське тіло, але не емпіричне, а як своєрідний фокус, де перехрещуються всі нитки духовних прагнень людини. Тому з утилітарною формою естетичного процесу пов'язується не тільки побудова всього античного мистецтва, а й виявлення наукових, суспільно-політичних, моральних, філософських і т. д. поглядів взагалі. «Користуйся слугами як членами свого тіла, одними для однієї, іншими - для іншої послуги» [46, 75], - так викладає свої суспільно-політичні погляди Демокрит. Аналогічно цьому і творення філософських понять, ідей здійснюється як процес становлення ідеального тіла. В. І. Ленін, аналізуючи первісний ідеалізм, зазначає: «Ідеалізм первісний: загальне (поняття, ідея) є окрема істота. Це здається диким, жахливо (вірніше: дитяче) безглуздом»[4, т. 29, 329]. Те саме можна сказати і про мораль. Остання завжди передбачає момент повинності, усвідомленої необхідності здійснення таких вчинків, які узгоджувалися б не просто з суб'єктивними намірами, а й загальною вимогою часу. Але в даному випадку для античної людини така вимога цілком ще зливалася з необхідністю наявного, рабського буття, яка набуває тут ілюзорної форми «року», наперед покладеної «волі бога». Тому і вчинки її далекі ще від справжнього обов'язку, оскільки задаються зверху самою «долею», а не є результатом усвідомленої історичної необхідності. «Уже Геракл, - пише Гегель, - вихваляється древніми греками як (моральний - А. К.) герой і постає перед нами як ідеал первісної грецької чесноти. Його вільна самостійна добродія, що спонукає його власну волю повстати проти несправедливості і боротися з чудовиськами в образах

людей і тварин, не є загальним надбанням його часу, а належить виключно йому і становить його характерну особливість. І при всьому тому, він аж ніяк не є якимось моральним героєм... а виступає образом абсолютно самостійної сили...»[21, т. 1, 195]. Гегель не вказує, що за цією «силою» ховається той самий античний «рок», рабство, але вірно вимагає осмислення моральності вчинків, поняття морального.

Поступова зміна ставлення античної людини до «долі», до самої необхідності рабського буття знаходить красномовне відображення в тому, як тлумачився зв'язок героїв з «богами» на різних етапах рабовласницької епохи. Від повного підпорядкування «богам» до явної непокори їм - така тенденція цього тлумачення, яка простежується в різних культурних пам'ятках. Так, наприклад, Есхіл, Софокл і Еврипід, що жили в різний історичний час, звернулися до одного і того самого міфу про Атріди. За Есхілом, Орест, здійснюючи волю Аполлона, вбиває свою матір («Хоефори»). Софокл же в «Електрі» показує матір жорстокою і нелюдською, гідною смерті. Проте, виправдовуючи дітей, які вбили матір, Софокл, все-таки, і не засуджує Аполлона - головного винуватця злочину. І нарешті, таке засудження як дітей, так і самого Аполлона висловлює Еврипід, явно вказуючи на свавілля останнього.

Позиція Еврипіда була симптоматичною. Вона смутно віщувала натиск нових соціальних бур, а прекрасним богам античної класики - повільне, але неминуче згасання перед обличчям майбутнього.

РОЗДІЛ III

МОРАЛЬНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО.

ЕСТЕТИЧНЕ І «НАДЧУТТЄВЕ» (БЕЗПОСЕРЕДНЬО ДУХОВНЕ)

3. 1. ДО ПИТАННЯ ПРО ЕСТЕТИЧНУ КУЛЬТУРУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ. СПІВВІДНОШЕННЯ УТИЛІТАРНОГО І МОРАЛЬНОГО В ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ.

З розкладанням економічної основи рабства відбуваються ті об'єктивні зміни в образі життєдіяльності людей, які обумовлюють в підсумку вихід на арену історії двох соціальних типів - феодала і кріпака - з їх такими самими полярними виробничими інтересами, як вони спостерігалися у взаєминах раба і рабовласника. Феодальний розвиток починається на широких земельних територіях, що підготовлені завоюваннями і поширенням землеволодіння. Експлуатація раба, яка виступала раніше головною рушійною силою суспільного прогресу, перестає бути домінуючим фактором розвитку, «перетворення» раба в кріпака виростає як об'єктивне веління часу. Земельна власність, що включає землю разом з прив'язаними до неї кріпаками, повільно і поступово стає панівною формою власності.

Не зупиняючись на цьому тривалому перехідному періоді (хоча, з точки зору діалектики, саме такі періоди і становлять найбільший інтерес для аналізу), звернемося до того самого, на жаль, не достатньо повного - зважаючи на обмежені рамками дослідження - логічного ходу думок, який був проведений щодо попередньої історичної епохи. Предметом уваги тут буде залишатися класична форма феодално-кріпосницького способу виробництва - пункт, в якому суперечливість відносин з приводу головної продуктивної сили досягає своєї зрілості і завершеності. Втім, класичною така форма виглядає тільки з економічної точки зору, лише фактом стійкості базису суспільства. У будь-якому іншому сенсі, тобто з точки зору формування правових, художніх і т.п. поглядів, вона є тим перехідним пунктом - початком революційного перевороту в умах, - коли, як каже К. Маркс, люди «боязко вдаються до заклинань, викликаючи до себе на допомогу духів минулого»[1, т. 8, 119].

Як би там не було, але навіть стосовно відрізка часу, що цікавить нас, виникає надзвичайно цікава і складна проблематика. Очевидно, для майбутніх досліджень важливими залишаться питання більш глибокого і всебічного аналізу зв'язків економічних і естетичних процесів. Заслуженим успіхом користуються роботи М. М. Бахтіна, А. Я. Гуревича, Д. С. Лихачова, М. Ліфшиця, А. Ф. Лосева та ін. [10; 11; 24; 25; 26; 42; 43; 44; 46; 47; 48]. Їх автори прагнуть розгорнути аналіз на широкому полі реальних історичних подій, вникнути в серцевину способу життєдіяльності людей тієї чи іншої епохи і на основі цього скласти панораму цілісного феномена культури. На жаль, таких досліджень ще дуже мало, до того ж значна частина з них, за рідкісним винятком, тяжіє радше до літературознавчого, ніж до теоретично-естетичного напрямку аналізу.

Як і відносно рабовласництва в цілому, важливо насамперед підкреслити, що феодално-кріпосницький спосіб виробництва був способом подальшого розвитку потреб людей. Зазвичай середньовіччя називають похмурим - епохою «темного царства», в якому глушилися всі паростки знань, лютувала інквізиція, чахло все живе в пильній келії монастиря. «Якщо спробувати відновити духовне обличчя людей середньовіччя, то виявиться, що цей час майже цілком поглинутий густою тінню класичної античності, що відбивається на нього, з одного боку, і Відродженням - з іншого. Скільки перекручених уявлень і забобонів пов'язано з цією епохою. Поняття «середній вік» (*mediaevalum*), що виникло кілька століть тому для позначення періоду, що відокремлює грецько-римську давнину від нового часу, і з самого початку несло критичну, зневажливу оцінку - провал, перерва в культурній історії Європи, - не втратило цього змісту донині. Говорячи про відсталість, безкультур'я, безправ'я, вдаються до вислову «середньовічний». «Середньовіччя» - мало не синонім всього похмурого і реакційного»[24, 5].

Безумовно, якщо розглядати ту чи іншу епоху не ізольовано від загального процесу розвитку людської історії, а в живому організмі цього розвитку (чого і вимагає від нас діалектика), то картина середньовічного способу життя не буде виглядати так однобічно, як вона занотовувалася в народній пам'яті і оцінках людей. Кріпацтво

регресивне лише стосовно подальшого суспільного розвитку, відносно рабства воно - не менш «світле царство», ніж його наступник буржуазний світ. І подібно до того, як без рабства в даному разі не було б соціалізму, так не було б його і без кріпацтва, хоча це не означає, ніби через останній повинні пройти всі народності. Що стосується оцінок і пам'яті людей, то навряд чи було б виправдано виносити їм якийсь осуд: мабуть, середньовіччя заслуговує і таких невітшних оцінок. Справа не тільки в тому, що вони виходили з уст представників буржуазної історіографії, яка з відомих причин направляла стріли критики на адресу свого материнського лона, що молодий буржуа, перш ніж розправити свої плечі, повинен був знищити патріархальні підвалини життя; що, нарешті, від буржуазної думки важко взагалі очікувати неупередженості в її ставленні до середньовіччя, - а в тому, що останнє реально таким і було: світом відсталості, безкультур'я і безправ'я.

У «провину» буржуазному світу можна поставити лише те, що ці вади він оголив далеко не кращими засобами. «Яким величезним прогресом стало те, - пише К. Маркс, - що все полчище священиків, лікарів, юристів тощо, а отже, релігія, юриспруденція і т.д. стали оцінюватися тільки за їх комерційною вартістю» [1, т. 6, 601]. Зрозуміло, це не означає, що ту чи іншу епоху ми повинні оцінювати з «комерційної» точки зору. Більш того, якщо вже виносити такі оцінки, то вони повинні бути порівнянними, принаймні, стосовно їхнього єдиного предмета. Одна справа судити про епоху за реальним станом людей в системі їх виробничих відносин, інша - за відображенням цього стану, як він занотувався і дійшов до нас у вигляді різних надбудовних явищ - «культурного фонду», який більш-менш достовірно передає характер епохи. До позитивної оцінки середньовіччя зауважимо, що рабовласницький світ в цілому не в меншій (якщо не в більшій) мірі характеризується безправ'ям і безкультур'ям, ніж середньовіччя. Якщо говорити про велике мистецтво, про філософію, про науку тощо в епоху античності, то не слід забувати, що це був час, коли заживо ховалися під гробницями фараонів сотні тисяч рабів, - час беззмістовної і безглуздої праці; якщо говорити, про епоху Відродження, то слід пам'ятати, що це була епоха первісного нагромадження капіталу - час колоніального розбою, насильства і грабежу. І хіба може зрівнятися середньовічна інквізиція з фашистськими таборами смерті? Зі сказаного випливає тільки той висновок, що в оцінку різних епох повинна включатися не просто абстрактна сума даних, взятих в одному випадку як факт економічного порядку, а в іншому - як факт культури, а реальний зміст рушійних сил тієї чи іншої епохи і їхнє місце відносно попереднього і подальшого розвитку.

У стародавніх єгиптян раби не порівнювалися навіть з тваринами. Слово «раб» буквально означало «живий убитий». Чи можна дати вірну оцінку реальному становищу людини рабства, дивлячись на прекрасні скульптури «класичної античності» і пам'ятаючи, що в своїй основі це була одна й та сама епоха? Можна, але тільки з точки зору діалектико-матеріалістичного розуміння культури, тому що якщо піти за уявленням її як прямого копіювання, простого відображення епохи, то

«класична античність» в певному сенсі може затьмарити собою не тільки середньовіччя, а й будь-яку іншу епоху.

Основу реального способу життя середньовічної людини складають економічні відносини феодала і кріпака, відносини, що ґрунтуються на історичній своєрідності феодалної форми власності. Юридично кріпак постає вільним, тобто вільним тільки в тому розумінні, в якому він не є вже рабом, не підлягає експлуатації «шляхом прямого фізичного примусу»[1, т. 24, 544]. Над ним не тяжіє рабство - цей сліпий рок античності, те, що становило для раба ідеал життя взагалі, в становищі кріпака знаходить цілком відчутну реальність.

Але ця реальність особлива. Кріпак прикутий до земельної ділянки, він - раб цієї ділянки, шматка землі, який стає вже його своєрідним роком і долею. Нічим істотним не відрізняється тут і становище феодала. Різниця лише в тому, що останній прикутий до ширшого земельного простору, що називається князівством, бюргерством, маєтком тощо.

«Кріпак є придатком землі. Так само і власник майорату, первородний син, належить землі. Вона його успадковує»[1, т. 42, 81]. Як в античному світі спостерігалася відома ієрархія рабства, так і середньовіччя є ієрархією кріпацтва, де ми знаходимо людей, які «всі залежні - кріпаки і феодали, васали і сюзерени, миряни і священники. Особиста залежність характеризує тут як суспільні відносини матеріального виробництва, так і засновані на ньому сфери життя»[1, т. 23, 87]. Властива буржуазному суспільству речова форма відносин тут ще не грає домінуючої ролі, тому, як каже К. Маркс, «як би не оцінювалися ті характерні маски, в яких виступають середньовічні люди щодо одна одної, суспільні взаємини осіб в їх праці виявляються у всякому випадку тут саме як їх власні особисті стосунки, а не втілюються в костюм суспільних відношень речей, продуктів праці»[1, т. 23, 88].

Для середньовіччя переважаючим залишається виробництво споживчих, а не мінових вартостей. Це означає, що багатство не приймає тут якоїсь фантастичної форми, а входить в кругообіг життя як момент споживання, натуральних служб і повинностей. Крім того, панування споживчих вартостей означає, що і сама праця - джерело багатства - ще зберігає свою природну форму і не вбирається в оболонку речових відносин. Згадаймо, що в умовах рабовласницького способу виробництва раб не просто створює чи має вартість (вартий) чогось, він сам є вартістю, тобто є цінністю як такою, «безвідносним благом». Раб не виступає суб'єктом виробництва, оскільки належить власнику - організатору виробництва - як робоча машина, як деякий «додатковий» орган його живої тілесності, хоча й чужорідний, але повністю з нею зрощений. Іншими словами, раб залишається придатком не виробництва (він – самовиробництво), а сукупної сили рабів. Тому і експлуатація його праці приймає форму прямого примусу. Інша картина спостерігається в середньовіччі. Кріпак, як каже К. Маркс, «є моментом самої земельної власності» [1, т. 46, ч. 1, 454], тобто входить в цю власність як органічний елемент, але не вичерпує її суті. Більш того, залишаючись

таким елементом, він «нарівні з робочою худобою є придатком землі» [1, т. 46, ч. 1, 454]. Отже, те, з чим безпосередньо зростається кріпак, є земля; тільки в цьому органічному зрощенні його з останньою він стає тією головною продуктивною силою, навколо якої складається вже відома нам картина суперечливих виробничих інтересів людей.

У нашій філософській літературі ведеться дискусія з приводу розуміння головної продуктивної сили [56, 87-106]. Що в неї включається людина, тобто по суті сама праця, - це залишається безсумнівним. Але в питанні про те, в якому відношенні, з такою силою знаходяться предмет і засоби праці, думки багатьох дослідників розходяться. Нам видається, що вельми показовим для розмови на цю тему може стати середньовіччя - один з цікавих історичних етапів розвитку продуктивної сили людського суспільства в цілому. Цілком очевидно, що, по-перше, нею не є тут сама по собі людина і її праця. Кріпак без землі залишається просто втікачем-селянином, що поповнює згодом ринок праці як роботодавець (буржуа), чи як найманий робітник (пролетарій). Не випадково К. Маркс зазначав, що «втікачі-кріпаки були вже наполовину буржуа» [1, т. 3, 78]. Що стосується ремісників, то вони, природно, також не могли скласти цю силу. По-друге, не менш очевидно і те, що сама по собі земля без людини (предмет праці) не є компонентом продуктивної сили. Своєрідність останньої в середньовічну епоху покладена в уже зазначене зрощення людини з землею, до того ж не з землею взагалі, а з такою, що має певну границю, межу, образно висловлюючись, кріпосну стіну. Праця кріпака (людини, що знаходиться в межах цих земельних границь) і є вираженням продуктивної сили, що цікавить нас. Чому важлива тут ця межа, вірніше, земля з людиною в рамках цих меж? Відомо, що багатство в середньовіччі не вимірювалось кількістю землі, але разом з тим - і кількістю кріпаків, взятих без землі. Відомий гоголівський Чичиков добре розумів це, оскільки, купуючи мертві душі, дбав не тільки про їх кількість, а й про «прописку» в Херсонській губернії. Справді, селянин без землі - не селянин; кріпак без... кріпості, того місця, до якого він прикріплений, кріпиться, - не кріпак. Якщо багатство бралось в значенні кількості кріпаків, то малося на увазі і місце їх прикріплення (господарство), чиїм би воно не було. І навпаки, якщо воно бралось в значенні кількості землі, то малися на увазі і «кріпосні душі», пов'язані з нею. «У всіх країнах Європи, - пише К. Маркс, - феодальне виробництво характеризується поділом землі між максимальною кількістю васально залежних людей. Могутність феодальних панів, як і будь-яких взагалі суверенів, визначалася не розмірами їх ренти, а числом їх підданих, а це останнє залежить від числа селян, які ведуть самостійне господарство» [1, т. 23, 729]. Звернемо увагу: «селян, які ведуть самостійне господарство», тобто в даному разі мають власність, але, знову ж таки, прикріплених до неї, зрощених з нею, а не взятих поза нею. Більш того, зміст такого зрощення полягає в тому, що воно абсолютно нівелює і цю власність, і самих селян в особистісному плані. Не тільки без землі, а й з землею, з господарством селяни включаються у власність «верховного» власника, стосовно якої і постають як кріпосні душі, як чиста кількість одиниць робочої сили, і не більше (той таки Чичиков небезпідставно наполягав на закупівлі кріпосних душ оптом, а не в роздріб).

Відомо, що раб, хоча і не міг бути особистістю (тобто буквально надягати «личину», маску, бути не-рабом), проте виділявся своєю індивідуальністю: силою, тілом тощо - характеристиками, які дозволяли оцінювати раба дуже високо. Кріпак з такими характеристиками поставав просто нікчемою (ніщо), фізично порожнім місцем, лише... «духом», що займає місце. Але це - особливий «дух» вже тому, що він був здатний займати таке місце, вrostати в «місцевість», робити її в прямому значенні слова «патріархальною» (рідною).

З економічної точки зору, за кріпосними душами як такими ховався прояв продуктивної сили, що виражена чистою кількістю праці, простою множинністю її повторення. Цю кількість не слід розуміти так, ніби праці кріпака не властива певна якість або, що його продукт позбавлений такої якості. Саме з цього, емпіричного боку праця кріпака може виглядати більш якісною, ніж, наприклад, праця найманого робітника; в умовах кріпацтва людина ще в змозі зберігати «відомий інтерес до своєї спеціальної роботи і до вмілого її виконання...» [1, т. 3, 52], в той час як в умовах капіталістичного виробництва праця найманого робітника може залишатися вкрай монотонною і одноманітною. Йдеться про характер сукупної патріархальної праці як про своєрідність всього історичного виробництва на даній стадії. Кількість праці стає тут одиницею виміру багатства тому, що останнє ще об'єктивно представлено в натуральній формі предметів споживання, простою сукупністю споживчих вартостей, кожна з яких, хоча і має свою якість (покладає спосіб її привласнення), але все-таки завжди замикається на цьому споживанні: вимірюється однією і тією самою «цінністю» - споживчою вартістю як такою чи просто вартістю. «Праця є живим, перетворюючим вогнем; вона є тлінністю речей, їх тимчасовістю, яка виступає як їх формування живим часом. У простому процесі виробництва - відволікаючись від процесу збільшення вартості - тимчасовий характер форм речей використовується для того, щоб зробити їх придатними для споживання» [1, т. 46, ч. 1, 324].

Саме в споживанні минущість речей або їх придатність для споживання виявляє і їх можливу еквівалентність. А «оскільки еквівалентність визначається рівністю робочого часу або кількістю праці, то відмінність вартостей, зрозуміло, визначається нерівністю робочого часу, або робочий час є мірою вартості» [1, т. 46, ч. 2, 333]. Це означає, що доти, поки не починається процес зростання вартості (накопичення мінових вартостей поза споживанням), всезагальна праця оголює кількісний характер одними й тими самими моментами своєї якості (моментами однієї і тієї самої вартості), їх повторенням, простою множиною. Тільки стосовно цієї множини вона зберігає свою кількісну визначеність. Але така незмінність (тобто не-міновість як товару) праці, її однорідність характеризує не тільки все патріархальне виробництво і стійкість його способу, а й входить в структуру виробничих відносин, у формулу панування як привласнення результатів праці. «Тут відношення панування, - пише К. Маркс, - виступає як суттєве відношення привласнення» [1, т. 46, ч. 1, 491], тобто останнє носить за суттю економічний характер.

Те, що головна продуктивна сила феодального суспільства (сукупна сила патріархального селянства) ще зводиться до її чисто кількісного визначення і не носить постійно мінливого характеру, який властивий праці буржуазної епохи, - зовсім не ідеологічне нашарування, що отримало, як відомо, своє специфічне відображення в середньовічній релігії, праві, філософії, мистецтві тощо, а дійсний економічний факт, що характеризує реальний етап всього історичного розвитку праці. Лише прийнявши сказане за вихідну передумову аналізу даної епохи, можна правильно зрозуміти і своєрідність тих надбудовних явищ, які оформилися тут і які, за справедливим зауваженням А. Я. Гуревича, багато в чому залишаються «дивними» і неймовірними з сучасної точки зору.

Справді, почнемо з тієї «дивини», що середньовічна людина абсолютно не розуміла міри в звичному розумінні слова, тобто як межі, границі чогось. Це нерозуміння не означає, що реально ця людина не стикалася з якимись границями або з межею чогось. Навпаки, саме тому, що вся її життєдіяльність постійно перебувала в межах прив'язаності до землі, ділянки землі, маєтку, графству; саме тому, що сама суть праці несла на собі відбиток закріпачення не тільки в сенсі його виробничого виявлення, а й відносно привласнення його як багатства суспільства взагалі, - все це породжувало і цілу ієрархію кордонів, з якими людина постійно стикалася і в межах яких будувала весь свій спосіб життя, зовнішній і духовний світ. Ці кордони залишалися воістину її середньовічним роком, позбутися якого вона не могла так само, як раб до відомого часу не міг позбутися пут рабства.

Але саме тому - що і складає вираження протиріччя, яке цікавить нас - духовно, тобто лише в способі ідеального конструювання міри належного як у способі заперечення таких меж, вона не могла не уявляти цю міру по суті безмірною, тобто такою, що не піддається якомусь конкретному виміру одиницями часу або простору, місця або способу дії, ваги або обсягу тощо; але - уявляти не за примхою, а за цілком закономірною логікою речей. Адже власне безмірною міра може виявитися тільки в тому випадку, якщо якість будь-чого (а головною тут залишається та сама праця) оголюється в її простій множині (додаванні), тобто в чистій кількості як у повторенні, незалежно від того, в яких реальних одиницях береться це повторення. Але якщо зробити додавання цих одиниць якості в їх повторенні, множенні, тобто взяти їх в значенні кількості як такої, то ми не прийдемо ні до чого іншого, крім поняття «безмежне» (нескінченне), яке в уявленні середньовічної людини і стає власне ідеальною мірою всього існуючого. Таким чином, повертаючись до праці, можна сказати, що її реальний «множинний» характер обертається в свідомості середньовічних людей і специфічною мірою її привласнення. Ця міра зовсім не зводиться до кількості привласнення як до накопичення багатства в упредметненій формі. «Багатство для феодала - знаряддя для підтримки суспільного впливу, утвердження своєї честі. Само по собі володіння багатством не дає ніякої поваги, навпаки, купець, який зберігає незліченні цінності і випускає з своїх рук гроші тільки для того, щоб примножити їх в результаті комерційних або лихварських операцій, навіює в середньовічному суспільстві будь-які емоції - заздрість, ненависть,

презирство, страх, - але тільки не повагу. Сеньйор же, який без ліку розтринькує здобич і доходи, навіть якщо він живе невідповідно до своїх статків, але влаштовує бенкети і роздає подарунки, заслуговує всілякої поваги і слави. Багатство мислиться феодалом як засіб для досягнення цілей, які перебувають далеко за межами економіки. Багатство - знак, який свідчить про доблесть, щедрість, широту натури сеньйора»[24, 227].

Що це за знак? За ним приховується та сама міра, що пов'язана з прагненням до безмежного і нескінченного, але з прагненням, яке теж має свою «міру» - уявлення як таке. Іншими словами, це має бути не просто мислена міра, а така, що певним чином являється, безпосередньо «демонструє» себе. Адже вся структура середньовічного виробництва така, що вона ще пов'язана з безпосередньо привласненням. Це означає, що якими б ідеальними не поставали самі по собі речі, для середньовічної людини вони повинні даватися як момент привласнення, отже, виявлятися чуттями. Але, рухаючись в межах цих чуттів, вони не можуть залишатися і ідеальними (такими, що відповідають мірі безмежного) без того, щоб не виходити і за межі чуттів, не полишатися за ними і в той самий час залишатися в них: бути надчуттєвими чи безпосередньо духовно уявними. Ця надчуттєва уявність належного і складає знак (значимість) всього суцього для середньовічної свідомості.

Справді, середньовічний світ - світ постійного подолання протиріч між всім реально обмеженим, скінченим - всім, що тільки і може породжуватися умовами прив'язаності людини до землі, її закріпаченням, і - прямо протилежним, що виростає в її свідомості як безмежне і нескінченне, яке, однак, через вказані причини не може залишатися чистою абстракцією, а химерно поєднується з тим самим скінченим, але взятим в його кількості, в подвоєнні, потроєнні тощо. «Цей світ з нашої нинішньої точки зору можна було б назвати подвоєним, хоча для людей середньовіччя він виступав як єдиний. Знання про світ у ту епоху були навряд чи меншими за обсягом, ніж знання сучасної людини, - але зміст цих знань був принципово іншим. Про кожен предмет крім обмежених відомостей, що стосуються його фізичної природи, існувало ще й інше знання: знання його символічного сенсу, його значень в різних аспектах відношення людського світу до світу божественного»[24, 63]. Мабуть, такий символізм пов'язаний не з довільним фантазуванням, уявою - середньовічне мислення було доволі строгим, - а з уявленням тієї самої міри. Що таке середньовічний бог? По суті це - та сама кріпосна душа, але прив'язана не до конкретного місця (місцевості), а знаходиться поза ним, тобто теж по-своєму прив'язана, але тільки до такого місця, яке не має своїх меж або яке - згідно з вимогою множини - є результатом їх нескінченного розширення, подвоєння і т. п. Тому бог для середньовічної людини - просто «вгорі», на небесах, а людина як щось обмежене і скінченне - «внизу», на землі; «вгорі» знаходиться рай, а «внизу» - пекло. Тому-то і все «верховне», «божественне», «райське» і т.п. є лише антиподом поняттям «низьке», «гріховне» (земне), «пекельне». Перед нами вимальовується два ряди синонімів, в межах яких можна відшукати і масу інших понять, що позначають характер і спрямованість духовної побудови всіх середньовічних «універсалій». Не важко, наприклад, зрозуміти, чому в середньовіччі

опис або зображення «кола земного» включало в себе, як зазначає А. Я. Гуревич, «поряд з обривками реальних географічних даних біблійні уявлення про рай як центр світу» [24, 62] .

Передусім було б неточним допускати, що дані про реальне і біблійні уявлення тут просто перемішані або покладені поруч одне з одним, що, інакше кажучи, вони є плодом пустої вигадки або довільної гри розуму. Спосіб середньовічного мислення зводився до того, що все скінченне або обмежене не могло своєрідно «вивертатися» в уявленні зі знаком «мінус»: явище, яке мало малі межі, поставало по-універсальному великим, своєрідно «набряклим», «роздутим»; а все велике з такими межами - зменшеним до нескінченності. Отже, головним в мисленні виявлялася та сама міра: центром всього повинно залишатися щось «середнє» - уявлення як таке. В даному випадку, якщо описувалось «коло земне» і в такий опис вливалися дані про якусь географічну місцевість, то це означало, що спочатку межі такої місцевості підлягали мисленому зняттю як в деталях, так і в цілому, слідуючи тому самому принципу їх кількісного збільшення. А потім це «набрякле» до нескінченності нове ціле мало уявитися (з'явитися), тобто постати перед «мисленим зором» нічим іншим як тієї самою місцевістю, але вже з «впорядкованістю» своїх меж. Ця «впорядкованість» зводилася до мисленого встановлення такої їх ієрархії, яка проступала лише «перевернутим» відображенням дійсної ієрархії у відносинах панування і підпорядкування людей цієї епохи. Те, що з точки зору середньовічного географа або художника в даному випадку більше стосувалося «земного», скінченного, обмеженого тощо, - удостоювалось меншої уваги в його описі або зображенні, те, що стосувалося «райського», безмежного, - більшої уваги. В результаті «земне коло» оберталось в буквальному сенсі небесним куполом, в центрі якого залишалася та сама місцевість як уявлення, точніше, та сама душа (бог), але на своєму «місці».

Так званий «універсалізм» середньовічного мислення, мабуть, не можна тлумачити в значенні його дійсної універсальності. Швидше перед нами - своєрідна копія партикуляризму, але збільшена чисто кількісно. Причому це таке збільшення, яке можна назвати і зменшенням в реальному значенні чисел. Важливим залишається сенс звеличення або пониження явища зі збереженням, якщо можна так сказати, принципу «понад те»: якщо явище постає подвоєним, значить, воно є скінченим, отже, потребує потроєння, тощо, тому середньовічна свідомість абсолютно не допускає, як відзначив би Кант, «синтетичних суджень», додавання до судження якісно нових знань. Не випадково вся середньовічна філософія залишається схоластичною за своєю суттю. Ми підкреслюємо «своєю», оскільки справа, мабуть, не тільки в тому, що до такої схоластичності її спонукала релігія. Зрозуміло, і це мало місце, хоча, як ми бачили, релігія сама перебувала в полоні вже відомих обставин. Адже мудрість у тлумаченні речей тут зводилася не просто до пошуку істини, до проникнення в сутність явища, а найближчим чином до того, щоб одиничне, як щось скінченне й обмежене, звести до загального (безмежного, всеосяжного) і в такому значенні знайти йому ім'я, назву, тобто уявити. Можна зрозуміти, яким революційним кроком в цій філософії явився номіналізм, що замахнувся на це уявлення, заявивши,

що загальним поняттям ніщо не відповідає в дійсності і вони є лише позначками (іменами) ряду одиничних предметів.

Однак не можна досягнути неосяжне. Згодом буржуазна свідомість постійно тяжіла до такого «осягнення», до середньовічного конструювання нескінченного, не піклуючись про те, як це останнє можна було б належним чином зобразити. К. Маркс на прикладі пруської газети «Staats-Zeitung», що дорікала народ за неухвагу до кількості політичної літератури, тонко підмітив пристрасть буржуазної свідомості до накопичення за принципом: чим більше товару, тим краще: головне - кількість. «Правда, - не без гумору відзначав він, - наш час не має вже того справжнього почуття величі, яке захоплює нас в середніх віках. Подивіться на наші худі піетиськітрактатики, на наші філософські системи розміром всього in octavo і порівняйте їх з двадцятьма величезними фоліантами Дунса Скота. Ці фоліанти вам навіть не треба читати. Вже одні їх фантастично величезні розміри торкаються - подібно готичній будівлі - вашого серця, вражають ваші почуття. Ці первісно-грубі колоси (велетні) діють на душу як щось матеріальне. Душа почувається пригніченою під вагою маси, а почуття пригніченості є початком благоговіння. Не ви володієте цими книгами, а вони володіють вами. Ви є їх акциденцією, і такою самою акциденцією, на думку пруської «Staats-Zeitung», повинен стати народ стосовно своєї, політичної літератури»[1, т. 1, 33]

Ми переконалися в тому, що в античній свідомості «річ» і «тіло» постають абсолютно несумісними, вступають в протиріччя, виключають одне одного. Очевидно, аналогічно цьому в середньовічній свідомості у відношення такої несумісності вступають «душа», тобто те, що не може бути обмеженим, скінченим тощо, і «місце», тобто все те, що цю «душу» звужує, закріпачує, зв'язує реальними межами. Цікаво зрозуміти, за допомогою якого ідеального засобу або способу розв'язується, духовно знімається зазначене протиріччя. Навіть не залишаючись на точці зору середньовічної свідомості, можна з упевненістю сказати, що таким засобом або способом є те саме уявлення, але уявлення... вчинку. Зрозуміло, йдеться не про реальний вчинок, який для середньовічної людини завжди був пов'язаний з «місцем», залишався обмеженим, звуженим, а про такий, який буквально чинив би за велінням «душі», тобто "уявлявся (демонструвався) як щось таке, що подобається людині, як вимога вподоби (норову, забаганки). Причому таке вподобання повинне бути абсолютно безвідносним до будь-яких зовнішніх вимог необхідності, позаяк в такому випадку воно теж залишалося б звуженим, тому, і обмеженим. Навпаки, його зміст полягає в тому, що воно повинне бути наслідком деякої забаганки у виборі вчинку, в демонстрації його як суб'єктивної свободи волі.

Тут важливо не змішати це вподобання як довільний акт поведінки з власне моральністю в сучасному значенні цього слова, тобто з моральністю вчинку як усвідомленою необхідністю (об'єктивним обов'язком) його здійснення. Як буде показано нижче, щоб моральність могла «перейти» в мораль, тобто щоб вибір вчинків міг стати особливим, усвідомленим, об'єктивно необхідним, важливо мати відповідні історичні умови, зокрема, такі, які припускали б наявність людини, що вільно

переміщається, людини, яка не прикріплена до землі, до будь-яких просторових меж, - найманого робітника. Для середньовічної людини об'єктивні умови ще залишалися такими, що і свободи вдачі було достатньо для того, щоб «вбити цілу епоху» (К. Маркс), тобто ідеально або тільки в уявленні зруйнувати всю ієрархію меж середньовіччя. Ми змушені постійно підкреслювати ідеальність такого процесу, бо дуже важливо не впасти в ілюзію, ніби вподобання спроможні тут на якесь реальне руйнування зазначених меж. Звичайно, чинити за вподобанням в самому житті, здійснити вчинок за велінням «душі» було справою честі кожного лицаря. Але останнього цікавить не сам вчинок (і суб'єктивно, і об'єктивно він завжди залишиться на «місці», в межах реальних кордонів малих або великих володінь), а тільки демонстрація цього вчинку як представлення, як його спектакль, як гра. Наприклад, «феодалний сеньйор не міг отримати жодного задоволення від усвідомлення того, що він володіє скарбами, якщо він не був в змозі їх витратити і демонструвати, вірніше - демонстративно витратити. Позаяк справа полягала не стільки в тому, щоб пропити і «прогуляти» багатство, скільки в публічності і гласності цих трапез і роздач дарів»[24, 226]. І далі: «Всі ці руйнівні вчинки, зрозуміло, відбувалися публічно, в присутності інших феодалів і васалів, і були розраховані на те, щоб вразити їх» [24, 226].

Мабуть, як і відносно античності, слід чітко розрізняти, що залишається ідеальним, а що - справді реальним в тому чи іншому способі ствердження людини, щоб образи літературних героїв середньовіччя не прийняти за реально діючих людей, а середньовічну епоху в цілому - за час суцільних лицарських вчинків, панування честі, доблесті тощо коли «при розгляді історичного руху відокремлюють думки пануючого класу від самого панівного класу, - зазначають К. Маркс і Ф. Енгельс, - коли наділяють їх самостійністю, коли, не беручи до увагу ні умов виробництва цих думок, ні їх виробників, вперто наполягають на тому, що в дану епоху панували ті чи інші думки, коли, таким чином, повністю залишають осторонь основу цих думок - індивідів і історичну обстановку, - то можна, наприклад, сказати, що в період панування аристократії панували поняття: честь, вірність тощо, а в період панування буржуазії - поняття: свобода, рівність тощо»[1, т. 3, 47].

Зі сказаного випливає, що говорити про моральність стосовно середньовіччя як про панівне поняття, тобто як про таке поняття, з яким узгоджувалися б всі реальні справи і дії людей, було б неправильним. Що вчинки, як вони покладаються в характері середньовічної людини, абсолютно не мають значення для їх реалізації, - про це говорять самі персонажі і герої всієї середньовічної літератури. Скажімо, середньовічному герою не обов'язково було йти, ступати, долати реальний простір, щоб стверджувати себе у власне моральному відношенні; в одну мить він може виявитися де завгодно. Причому виглядає він тим більш героїчним, чим менше часу перебуває в спокої, на «місці». Д. С. Лихачов, аналізуючи поведінку дійових осіб і персонажів в «Слові о полку Ігоровім», зазначає фантастичну легкість, швидкість, «повітряність», з якими вони долають будь-який простір, не залишаючи за реальними вчинками ні найменшої труднощі. «Характерна швидкість, з якою рухаються дійові особи: звірі та птахи несуться, скачуть, мчать, перелітають величезні простори, люди

вовком нишпорять полями, переносяться, повиснувши на хмарі, парять орлами. Достатньо сісти на коня, як вже можна побачити Дон, - точно не існує багатоденного і великотрудного переходу безводним степом. Князь може прилетіти «здалеку». Він може високо парити, ширяючі на вітрах»[44, 401-402], тощо.

При цьому не слід упускати, що формальний сенс реального вчинку обертався в свідомості середньовічної людини, в його ідеалі справжньою змістовністю і моральністю. Велич середньовічної духовності полягає в тому, що вона теж підносить нам своєрідний «урок культури»: те, що реалізується у вчинках людини, має, принаймні, суб'єктивно виступати від імені всього її єства, цільності природи, а не тільки від імені розуму або розважливого міркування. Така моральність не допускає «половинчастого» стану людини, вимагає органічного поєднання пластики людського тіла, свободи його вираженого моменту зі свободою його всілякого прояву в дії, у вчинках як таких. Слова «вподобання» і «подобатися» мають спільний корінь. Суб'єктивно вчинок повинен подобатися людині, здійснюватися за вільною волею або, як казав Гегель, за велінням власного серця; це - найближча і найперша вимога будь-якого обов'язку, без якого неможлива не тільки моральність як така, а й мораль. Інша справа, що зазначена воля повинна не бути свавіллям, а внутрішньо витікати з такого обов'язку, який виступав би одночасно і усвідомленою історичною необхідністю його здійснення. Є «лицар шпаги» і «лицар революції»: відмінність їх обов'язку є несумісною з точки зору цієї історичної необхідності. Але є в їх станах і щось спільне, що покладено не на поверхні, а в самій суті моральної форми ідеалу: внутрішнє прийняття, відчуття невимушеності вчинку, його необхідності виступати цілісним і узгодженим способом поведінки взагалі. І, мабуть, - не більше, позаяк питання про те, який саме зміст вкладати в таку невимушеність вчинку, є вже питанням історичним, а не питанням уподобання, суб'єктивного бажання як такого. Для середньовічної людини це уподобання ще виправдане тому, що об'єктивні умови диктували їй тільки таке уявлення свободи, яке пов'язувалося зі «зняттям» його примусовості як закріпачення. Іншими словами, це були умови, що ставили її перед дилемою: або вибір вчинків в деякому абсолютному значенні слова «вибір» (тобто уподобання як таке), або ніякої свободи і повна вимушеність у всьому. І це природно, оскільки в середньовічному світі підпорядкувати свої вчинки якійсь усвідомленій необхідності, тобто змістовній моральній вимозі, об'єктивно означало залишитися в існуючому, закріпаченому стані. Отже, самі умови реального буття перешкоджали тут появі цієї змістовної моральної вимоги, в той час як, навпаки, уподобання висували в значенні справжньої історичної необхідності.

У цьому сенсі можна сказати, що «лицарство», якщо воно проявляється не як заперечення примусовості, закріпачення, а як свавілля, є порожньою формою моральності, що гідна гумору. Таке «лицарство» набуває характеру випадковості, - пише Гегель, - оскільки замість всезагальної справи воно реалізує лише окремі цілі... Завдяки цьому, з іншого боку, в суб'єктивному дусі індивідів виникає свавілля чи самообман щодо намірів, планів і заходів. Послідовно проведений авантюристичний характер їхніх вчинків, подій і їх результатів виявляється світом пригод і доль, що

розкладається всередині себе і - в наслідку - комічним»[21, т. 2, 302]. К. Маркс, характеризуючи вчинки Зікінгена - героя лассалівської драми «Франс фон Зікінген», - помічає прояв цієї зовнішньої сторони «лицарства», в якій Лассаль вбачав щось героїчне. «Він (Зікінген - А. К.) загинув тому, - пише К. Маркс, - що повстав проти існуючого або, вірніше, проти нової форми існуючого як лицар і як представник класу, що гине. <...> Те, що він починає заколот під виглядом лицарської чвари, означає тільки те, що він починає його лицарські. Щоб почати його інакше, він мав би безпосередньо, і до того з самого початку, апелювати до міст і селян, тобто саме до тих класів, розвиток яких рівнозначний запереченню лицарства»[1, т. 29, 483].

Моральна форма ідеалу життя середньовічної людини знайшла своє відображення у всіх духовних утвореннях цієї епохи. Ми відсилаємо читача до цікавих робіт М. М. Бахтіна, А. Я. Гуревича, Д. С. Лихачова, де докладно показано конкретне заломлення цієї форми в способах і прийомах побудови художньої, релігійної, правової тощо свідомості. Для нас залишається головним слідувати поставленому завданню.

3.2. ЕСТЕТИЧНА СУТНІСТЬ АРХІТЕКТОНІКИ. МЕЖІ АРХІТЕКТУРИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА.

Подібно до того як в античності утилітарне постало не окремою формою вияву корисного, а ідеальним принципом (способом) виявлення і освоєння корисності існуючого взагалі, так і середньовіччя висуває само-цільність (безпосередність) морального за такий спосіб. Цей спосіб спрямований не на мислене зображення (або вираження) того чи іншого конкретного належного вчинку (адже і антична пластика не передбачає ідеальної побудови тіла тільки в одній його конкретній позі), а на духовне конструювання будь-якого ідеального становлення цих вчинків взагалі.

Таке конструювання має бути надчуттєвим, а не просто гаданим. Адже не можна помислити вчинок взагалі без того, щоб він не виявився в цьому мисленні конкретним. А якщо для середньовічної свідомості така конкретність вже означала обмеженість, низькість (ницість) вчинку, то зрозуміло, що суть зазначеного способу зводилася до ідеального конструювання не вчинків, а тільки уявлення того місця (простору), де вони могли б проявлятися (ставати) такими: необмеженими, невимушеними, піднесеними тощо. Тут механізм утворення зазначеного уявлення залишається таким самим, яким ми його спостерігали в духовному конструюванні середньовічною людиною міри належного. Якою б не була ця міра в кількісному вираженні, доведена до безмежності, вона повертається до вихідного: до деякого моменту якості як до нової кількості. З якими б зусиллями середньовічна свідомість не відривала «душу» від «місця», вона змушена була «прив'язувати» її до того самого «місця», але тільки в його новій якості. В даному випадку таке «місце» не повинно було залишатися реальним, точніше, сама реальність в ньому повинна була мислитися формальною, бути таким собі «фоном» для відтінення змістовності «душі» і - що не менш важливо - тієї напруги (тону, тонусу), з якою вона прагне відірватися від такого «місця», до заперечення його.

Мабуть, можна зробити висновок, що стосовно середньовіччя естетичний процес характеризується тектонічною формою свого прояву, що суть його суперечності (головного протиріччя мистецтва) розв'язується в формі ідеального конструювання особливого просторово-часового континууму, з'єднання певної кількості (безперервності) простору з якістю (різноманіттям) часу його освоєння. Іншими словами, мовиться не про спосіб реального конструювання простору в його фізичних вимірах, не про побудову тієї чи іншої споруди (це питання поза нашою компетенцією і ми залишаємо його осторонь), а про конструювання саме уявлення простору як життєвого (цільного) часу або, навпаки - часу як простору, що рухається в різноманітних життєвих визначеннях. Щоб зрозуміти такий спосіб, необхідно передусім відволіктися від уявлення часу і простору як чисто фізичних явищ. Ніякі кубометри житлової площі (простору), взяті самі по собі, не можуть вказати на зміст часу, з яким людина здійснює своє життя в межах даної площі. В рівній мірі, і ніякий фізичний час не в змозі вказати на те, з якими діями і вчинками людина прожила цей час або живе в ньому.

Очевидно, є щось, справді безпосереднє в тому, що для середньовічної людини «життя - це прояв себе в просторі» [44, 396], де, в свою чергу, простір завжди виявлявся ніби «наповненістю» часу, ніби дією, ніби певним рухом життя. Можна поблажливо ставитися до «нерозбірливості» цієї людини в точних одиницях виміру простору і часу. Але це була особлива «нерозбірливість», яка допускалася не стільки в реальному житті, скільки в ідеалі. Адже там, де середньовічна людина залишалася власником, вона була вельми «розважливим мужичком», який, хоча і віддавав хвалу Всевишньому, але був «собі на умі». Навряд чи він міг плутатися в часі або в просторі в звичайному сенсі цих слів. Інша справа - уявлення цих останніх в ідеалі, як воно повинно було занотуватися в оповіданнях і переказах, різних «промовах», «словах», «життях» тощо. Тут мало оголити себе те саме уявлення необхідного як міри (ступеня) зацікавленості в речах чи явищах, які зображувалися або про які розповідалося. Самого розповідача не видно, він «прихований» часом, але його особа видає його ж уявлення часу і простору, в які втягнуті описувані речі чи події. І першою ознакою (якщо не основним принципом взагалі) такої зацікавленості можна вважати те, що представляється оповідачем або художником як сучасне (спів-буттєве), але сучасне, зрозуміло, не з точки зору граматичного теперішнього часу (для нас сучасне - це швидше те, що відбувається зараз, в даний час), а з точки зору того простору, в якому розвивалася подія як щось справді теперішнє, гідне уваги, хай воно протікало в давно минулому часі. Звідси, якщо «оповідач ніби стверджує, що дії, які описуються в теперішньому часі (теперішньому з точки зору граматики - А. К.) належали якійсь «сучасності», - були одночасні чомусь головному, про що він вже сказав чи ще скаже» [44, 318], то це означає, що час він представляє як подію, як деякий важливий випадок, який повинен даватися співзвучно (той самий «тон»!) і нашому буттю, - залишатися спів-буттям. Д. С. Лихачов на прикладах аналізу різних художніх утворень в давньоруській літературі зазначає «часті поєднання в одній фразі теперішнього часу і

минулого. Звідси ж, - підсумовує він, - переважне становище дієслів теперішнього часу в підрядному реченні»[44, 319].

Нам видається, що така «ломка» часового порядку середньовічного оповідання є не просто примхою, а результатом тектонічного способу побудови всіх духовних феноменів, так чи інакше пов'язаних з моральною формою естетичного відношення людини. Втім, зазначеній «ломці» підлягає тут не тільки час, а й простір, якщо мати на увазі його зображення, а не вираження через розповідь. В цьому відношенні характерним може бути приклад, до якого звертаються і А. Я. Гуревич, і Д. С. Лихачов. «Чи можна сумніватися в тому, - пише А. Я. Гуревич, - що людина і в середні віки розрізняла близько і далеко від неї розташовані предмети і знала справжню їх співмірність? Однак ці прості життєві спостереження не переносилися в живопис і естетичної цінності не отримували. Центром, довкола якого розташовувався світ, що зображувався середньовічними художниками, був бог. Оскільки справжню значимість має не те, що бачиться фізичним зором, а вища реальність, яку можна опанувати духовними очима, середньовічний живопис, заперечуючи самостійність видимого світу, що підпорядкований надчуттєвим вищим силам, одночасно виходить із презумпції недостовірності людського, земного споглядання. Глядач в середньовічній картині не є центром, з якого розглядається реальність. Картина передбачає наявність не однієї-єдиної, а декількох чи багатьох точок спостереження. Звідси - «розгорнуте» зображення, диспропорція, «зворотна перспектива». У картині можливе суміщення зображень двох або декількох часових моментів живописного оповідання. Ансамбль в картині організований на основі сусідства, а не за правилами єдності. Простір не розчленовується і не вимірюється сприйняттям індивіда. В силу згаданих особливостей він не «втягує» в себе глядача, а «виштовхує» його із себе»[24, 79-80].

А ось думка Д. С. Лихачова: «Мистецтвознавці доволі багато писали про так звану зворотну перспективу. Це не зовсім точний термін. Начебто в усі віки існувала одна «справжня» перспектива, яка іноді могла бути і «звратною», вивернутою навиворіт. Зворотну перспективу ми могли б уявити собі тільки в тому випадку, якби можна було помістити нерухомого глядача не перед картиною, а позаду неї і зобразити все на картині немовби з того її боку. Поки таких творів живопису не було створено. У до-ренесансному італійському живописі, що тісно пов'язаний з візантійським, і в російській іконі було дещо простіше: єдиної точки зору глядача на всю мальовничу композицію просто не було. Одна частина композиції зображувалася з однієї точки зору, інша - з іншої. Стіл зображувався дещо зверху, щоб видно було стільницю і предмети, що лежать на ній. Вирівнювалися і величини згідно їхнього внутрішнього (!) значення - дерево зображувалося меншим, людська фігура - більшою. Змінювалися і місця предметів. Людські фігури зображувалися перед будинком або храмом, в якому, припускалося, відбувається дія (!!). Все це робилося для того, щоб всебічно і з найкращих позицій охопити предмет. Ікона жила своїм внутрішнім життям, незалежним від глядача, від його погляду. Тому кожен предмет, кожен об'єкт зображувався з тієї точки зору, з якої його найкраще було видно, інакше кажучи - зі своєї власної точки зору, тієї, що йому належить»[44, 357]. Далі автор робить висновок,

що такого роду зображення найкраще сприймаються у вигляді розписів в приміщеннях. «Ніякі репродукції не можуть відтворити того враження, яке створюється в самому храмі. Найкраще фрескові розписи може відтворити кінематограф з його рухливої «точки зору». Живопис ХХ ст. у багатьох випадках повертався до прийомів до-ренесансного живопису»[44, 357].

Оскільки ми маємо ще вести мову про живопис, ми вважали за необхідне повністю привести думки двох цікавих дослідників, що торкнулися одного й того самого феномену - простору в середньовічному живописі. Позиції авторів збігаються, мабуть, тільки в тому, що середньовічна картина не передбачає наявності однієї точки зору (спостереження) зображуваного і що останнє має певне внутрішнє значення, що не зводиться до передачі природних відношень предметів в їх просторовій сумірності, що реально спостерігається. Але в подальшому, як бачимо, думки дослідників далеко не тотожні. А. Я. Гуревич прямо стверджує, що прості життєві спостереження, які пов'язані з природністю сприйняття предметів в їх близькому або далекому розташуванні, не переносилися в живопис і естетичного значення не мали. Д. С. Лихачов же, хоча і фіксує явну диспропорцію в зображенні предметів («ломку» фізичного простору - «дерево зображувалося меншим, людська фігура більшою»), допускає необхідність і такого зображення, вказуючи на вирівнювання величин предметів «згідно їхнього внутрішнього значення», тобто згідно їхньої певної «духовної» перспективи. Далі, А. Я. Гуревич, на наш погляд, допускає за глядачем особливий ракурс спостереження (адже і «зворотна перспектива» вимагає однієї точки сприйняття), тобто вважає вельми формальною кінематографічну, рухому (часову) «точку зору» глядача у сприйнятті. Д. С. Лихачов же прямо пов'язує з нею можливість виявлення «внутрішнього життя» картини, тобто фізичний час вважає цілком істотним для виявлення прихованого в ній «духовного» простору.

На наш погляд, автори ведуть мову про один й той самий предмет, але, як то кажуть, бачать його з різних боків. Коли А. Я. Гуревич знаходить типовою «ломку» середньовічним художником фізичного простору, лінійної перспективи, то він фіксує лише той факт, що таким прийомом середньовічний живопис домагався вираження руху, часу, але не фізичного, а «сучасного» (художнику), отже, вираженого подією (справжньою, значною подією). Точка зору глядача тут справді ні до чого, і в цьому відношенні Д. С. Лихачов прав: картина «жила своїм внутрішнім життям, незалежним від глядача». І - тільки в цьому, адже коли Д. С. Лихачов знаходить важливим моментом в картині те, що зображені предмети зв'язувалися своїм «внутрішнім значенням» з подією, скажімо, «храмом, в якому, припускалося, відбувається дія (!!）」, то, у доповненні до думки А. Я. Гуревича, він фіксує і той факт, що таким припущенням про дію (час, подію), що можливо відбувається - а воно, безумовно, повинно було виходити і з припущення, уявлення глядача, - такою своєрідною «ломкою», чи невизначеністю, неточністю часу середньовічний живопис прагнув вже до зображення простору, але не фізичного, не такого, яким він дається в «точці зору», в байдужому спогляданні (нехай він буде навіть кінематографічним, рухливим), а як власне «часу-події», як тривалості надчуттєвого уявлення. Іншими словами, тут автором фіксується

факт тектонічного часу (в грецькій мові слово «тект» означає «будувати», а «тон», «тонус» - напруга).

Перш ніж пояснити цю думку, підкреслимо, що в розглянутому прикладі ми мали справу не власне з живописом, а з архітектонічним твором, в якому живопис виконує функцію лише одного з елементів його художності. Інакше кажучи, метою такого твору взагалі не є зображення будь-яких конкретних речей, явищ чи самих людей, щоб можна було вимагати від середньовічного живопису їх певним чином упорядкованої з точки зору фізичного простору побудови. Всьому строю художньої середньовічної свідомості протилежна ця конкретність, позаяк вона прямо вказувала на щось скінченне. Тому незалежно від впливу на таку свідомість самої релігії все існуюче у фізичному вимірі поставало для неї низьким, а звідси - і «гріховним», і «земним» тощо, тобто ставало реальним антиподом піднесеного, величного і т.п. Отже, якщо середньовічний художник і звертався до зображення якогось кола речей, то - прав А. Я. Гуревич - не тому, що вони мали самостійне естетичне значення, а в зовсім інших цілях. Як ми вже зазначали, не можна помислити (не кажучи вже - зобразити) щось нескінченне, щоб воно не виявилось в цьому ж мисленні скінченим. І середньовічна свідомість зовсім не силує себе таким завданням, так, щоб, подумки уявивши химерне нескінченне, відразу прагнути - якщо це художник - до втілення його. Справжні муки середньовічного уявлення (воістину напруги, тонусу) починаються з того, що свідомість змушена звертатися до тих самих протилежних їй конечних (низьких, «гріховних») речей, але, зрозуміло, не заради самих речей, а для того, щоб зробити їх «фоном» для відтінення... не-скінченного, безмежного, іншими словами, щоб взяти їх лише в якості негативного боку скінченного. Тільки результатом такої негації і було, буквально демонструвалося, уявлялося шукане нескінченне як піднесене, воно ж - і надчуттєве. Справді, Кант називав почуття піднесеного негативним. Але негативним не в тому розумінні, що воно - емоційно заперечне, а в тому, що його предмет є не стільки таким, що безпосередньо сприймається, скільки таким, що припускає таке сприйняття. Інакше кажучи, таке відчуття повинно бути спрямовано і на щось покладене за предметом як його межею, отже, уявляємо «понад те» почуття, яке протікає як даність. Наприклад, людині, що пливе на кораблі, море, хоча і відкривається безмежним і нескінченим, може здатися одноманітним, монотонним і похмурих. Пустельність моря, як кажуть, не дозволяє оку за щось «зачепитися», з чимось порівняти, щоб переконатися, наскільки воно дійсно безмежне. Але кожна людина, що побувала в подібній ситуації, підтвердить, що панорама моря стає справді величною, як тільки з'являється на горизонті кромка берега. Здавалося б, з цього моменту море мало б постати «обмеженим», не-безмежним, адже з'являється реальна межа, яка робить його таким. Насправді ж - і це цілком об'єктивно, - відбувається зворотне. Чому? Тут межа - це лише «тло» для «порівняння» протилежностей, а не сам предмет піднесеного, лише деяке заперечення «дурної нескінченності», монотонності, повторюваності панорами моря, а не його дійсної величезності, його величі. Почуття, охоплюючи це «порівняння», стає внутрішньо суперечливим: те, що вже не може бути ним охоплено, стає уявлюваним. Таким

чином, суб'єктивно останнє оголюється як негативний бік сприйняття або як почуття того безмежного, запереченням якого і стала кромка берега.

Ще приклад. За розповідями багатьох космонавтів, справжня глибина і безмежність космосу стає особливо відчутною на «тлі» космічної станції, яка спостерігається з космічного корабля, що наближається до неї, чи - відносно горизонту землі. Тут, очевидно, також складається аналогічна картина. Більш того, космонавти відзначають і незвичайну рельєфність самої станції, взятої на «тлі» пустельного космосу. І це цікаво. Справа в тому, що людина постійно перебуває в земному розташуванні речей, їх зв'язків, так що кожна з них завжди потрапляє в поле зору на «тлі» інших речей, природного і зазвичай заповненого чимось простору. І якими неприродними, «неземними» (а в цьому випадку - один крок до того, щоб сказати «божественними») можуть виявитися ці речі, якщо вони беруться не на «тлі» звичного для нас простору, природної співмірності предметів, а на його мертвій площині (середньовічна живопис залишається по суті площинною). Середньовічний художник, змушуючи око «ганятися» за встановленням цієї природної співмірності, буквально оживляє «тло», сам простір, робить його рухливим і дуже ємним. І навпаки, «змушуючи» око не погоджуватися з порожнечою простору, заперечувати його неприродність, він досягає ефекту оживання предметів (згадаємо так звані «плачучі ікони»). Таке оживання - результат чисто зорового сприйняття, а не особливої майстерності художника. Щоб переконатися в цьому, не обов'язково влаштовувати паломництво в «святі місця» або прагнути побувати в космосі, достатньо мати пару нормальних очей. Якщо ви дивитесь, скажімо, через вікно і бачите дерево, то віконна рама при цьому розпливається в сприйнятті, якщо дивитиметеся на раму - розпливчастим виявиться дерево. А втім ефект значно збільшився б, якби ви залишили тільки раму і дерево і прибрали всі інші предмети, що складають «тло» з ними, тобто створили якесь порожнє «тло», просту площину мертвого простору... Воістину, богословам, що спекулюють на мистецтві, всіляким шарлатанам, «батюшкам» від мистецтва щастило: сама природа допомагала їм творити дива там, де процвітає звичайнісінька проза. Чи може сучасний «шанувальник давнини» віддаватися захопленому осягненню такого «дива», як, скажімо, катання кульки між кінцями двох пальців, складених навхрест (ефект «двох кульок» - заперечення меж кінцівок пальців)? Не так сталося як гадалося: немає таїнства. А осягнення «дива» оживаючих «святих»? Може, якщо почує, що «диво» називається «художньою майстерністю».

Нехай нас правильно зрозуміють справжні шанувальники середньовічного мистецтва. У вирішенні питання про те, що прийняти за «праведне», а що - за «грішне», мало виходити з акту споглядання. Справжня цінність середньовічного твору мистецтва міститься далеко не в описаному зоровому ефекті. Останній - лише один з прийомів, яким в рівній мірі міг користуватися і художник, і середньовічний священик під час сповіді своєї «челяді». Сам по собі ефект - випадковий, і про нього не гірше середньовічної людини знав і античний художник. Але не випадкова епоха, що виробила спосіб особливого ідеального освоєння простору і часу, спосіб, який продиктував необхідність пошуків подібних прийомів.

Архітектура - один з найскладніших видів мистецтва, хоча в своєму прикладному прояві (у вигляді сукупності різноманітних споруд) вона здається занадто віддаленою від безпосередньої духовності людини. Парадокс полягає в тому, що саме архітектура і є найбільш безпосереднім вираженням «чистої» духовності, удаваності ідеалу піднесеного. Відомо, що Гегель постійно «підтягував» всі види мистецтва до «теоретичної свідомості», до поняття, так що нерідко оцінював перевагу живопису перед архітектурою з точки зору розвиненості поняття, яку несе в собі перший. З легкої руки Гегеля, ми й досі бачимо архітектуру як один з тих перших видів мистецтва, в яких багатство духовності може мислитися лише чисто символічним. Найслабший розділ в естетиці Гегеля - розділ про архітектуру. Гегель в муках вигадував «перехід» від архітектури до скульптури, постійно витягав «за вуха» бога, рухався в аналізі на рівні найчистішого емпіричного опису архітектурних споруд як «житла для бога», який так і норовив вибратися з-під «архітектурного» даху і переметнутися в «скульптурне» тіло. Але досить прочитати гегелівський розділ про «романтичну архітектуру» [21, т.3, 76-104], де зачіпається середньовічна епоха, щоб зрозуміти, наскільки Гегель внутрішньо прагнув показати розвинену (класичну) форму архітектури як продовження розвитку скульптури.

Можливо, не випадково тому вказане парадоксальне прагнення вбачати в архітектурі щось прикладне тоді, коли вона несе в собі духовне, породжує і іншу крайність: спроби побачити в ній безмежні можливості, мало не рівні можливостям мистецтва взагалі, так що, в підсумку, вона може постати як «мистецтво надто узагальнених емоційних настроїв, яскравих, змістовних навіювань, формування певного світогляду. Стіни, дах, фундамент, сходи, конструктивна підпірка чи вхідні двері, викликаючи складні емоційні стани, можуть привести людину до певного уявлення про світ, змусити замислитися над сенсом і сутністю життя» [67, 220]. Мабуть, якщо вести мову про архітектуру, маючи на увазі під нею стіни, дахи тощо, то навряд чи слід пов'язувати «конструктивну підпірку чи вхідні двері» з сенсом життя. Автор наведеної думки виглядає більш переконливим в судженнях про мистецтво архітектури, коли пише: «Ефекти естетичного враження в деяких творах архітектурного мистецтва будуються на змістовному (!) контрасті (продуманому і виправданому) зовнішнього вигляду будівлі і її внутрішніх приміщень. Важкувате нагромадження кам'яних мас собору св. Софії в Константинополі контрастує з неосязністю просторів, що наростають і перетікають, вознесенням і ширянням грандіозного купола, блиском і пишнотою інтер'єру. Палка напруга і летюча сила готичних соборів при входженні в храм переходять в переважну невагомість будівлі, в «зникнення» реальності, в п'янку екстатичну піднесеність» [67, 224].

Архітектура - панівний вид мистецтва середньовіччя. Здається, неважко зрозуміти, чому антична скульптура виявилася невідповідним засобом ідеалу цієї епохи. Стан вдачі, безумовно (точніше, як задана вже умова) передбачає наявність вільно вираженого пластичного тіла. Можна сказати, що останнє - це лише певний «момент» руху вдачі: його статика і омертвляння робить твір пластики для середньовічної свідомості скінченним (низьким) з усіма наслідками, що впливають звідси. Подібно

до того як буржуазний світ реально виявився ворожим епосу (і, мабуть, не тільки епосу), так і весь середньовічний уклад життя виявився ворожим скульптурі.

Аполлон вбирається в залізні лати лицаря, а Венера - в чернечий одяг. Пластичність тілесності людини перетворюється у свідомості людей в гріховність. Але перетворюється не тільки тому, що до цього їх спонукає релігія, а завдяки тим самим об'єктивним умовам, які поступово приводили людину до уявлення всього скінченного як об'єктивно потворного. Наприклад, за деякими історичними даними, тільки в одному Римі «налічувалося до 400 бронзових статуй імператорів і полководців, півтораєста зображень богів, позолочених і зі слонової кістки, причому сюди не включені простіші речі» [16, 434]. Аналогічне можна сказати і стосовно інших міст античного світу: Афін, Родосу, Олімпії, Коринфа, Дельфів тощо. Якою воістину чужою мала виявитися для середньовіччя антична пластика, якщо до нас дійшли лише окремі її твори.

Але ми говоримо тут про реальний устрій життя середньовічних людей. Внутрішня наступність у розвитку скульптури і архітектури як видів мистецтва збережена за самою суттю середньовічної художньої культури. Образно висловлюючись, архітектура є тим самим «моментом» пластики, але взятим в його знятому безмежному прояві, в формі «оживленого» простору чи плину живого людського часу. Це «оживлення» - не порожнеча фізичного простору, а ідеальний спосіб його справді людського освоєння. Архітектура протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм прояву і освоєння просторово-часового континууму і цим виявляє свої абсолютні межі як виду мистецтва.

Складність розуміння її як цілісного художнього утворення полягає в тому, що співвідношення простору і часу важко взагалі дається для осмислення на належному філософському рівні, який передбачає усвідомлення і їх суспільної сутності, а не лише фізичного прояву [45]. Тому і в розумінні архітектури ми, як правило, «йдемо знизу», від емпіричного осмислення тих її зразків, якими володіємо в реальному житті. Добре, якщо в таких зразках представлено справжній вияв архітектури, а не тільки її прикладний «момент» - декоративно-прикладна функція твору. На жаль, на відміну від поета чи музиканта, архітектор-художник не може реально експериментувати, щоб невдале творіння можна було відразу викинути. Як жартував знаменитий архітектор Райт, лікар може поховати свою помилку, а архітектор - лише прикрити її зеленню. Кажуть, що Наполеон висловлювався ще категоричніше: дай волю архітекторам, і вони зруйнують Францію.

У цих висловлюваннях є гірка доля істини. Ламати невдало побудоване не можна. Люди ще мають потребу в житлі як в предметі першої життєвої необхідності. І природно, що архітекторів не може не займати питання прикладних функцій архітектури взагалі. Але, мабуть, вони розуміють і те, що ці функції складають лише одну зі сторін великого архітектурного мистецтва. Зазначені вище абсолютні межі архітектури припускають осмислення її як способу ідеального конструювання тих

просторово-часових форм життєдіяльності людини з якими пов'язаний і спосіб цілісного ствердження людини. Образно, висловлюючись, архітектура - це ж бо і «храм вдачі» людини, «простір ідеал». І саме «ідеал», який народжується не завдяки порівнянню «великих» і «малих» житлоплощ, а шляхом розв'язання суперечності між обмеженістю реального простору і суспільними формами його освоєння в часі, чи - між обмеженістю реального часу і суспільними формами його освоєння в просторі. Середньовічній культурі можна поставити в заслугу те, що вона підняла зацікавленість в такому розв'язанні до найвищого рівня безпосередності, до такої власне духовної напруги, на яку тільки і здатний людський дух і людське уявлення взагалі.

Зрозуміло, можна стверджувати, що ця культура представила нам і цілком реальні зразки архітектурних споруд, тектонічних явищ музики, живопису, літератури тощо, що понині вражають нас. Але все це - лише деякі поодинокі моменти прояву архітектури як цілісного ідеального способу конструювання художнього світогляду, моменти, які вказують швидше на відносні, ніж абсолютні, межі даного виду мистецтва. Реально середньовіччя не вичерпало і не могло вичерпати такий спосіб. Більш того, освоєння просторово-часових форм життєдіяльності, до якого ідеально прагнула середньовічна свідомість, нічим іншим і не могло завершитися, як «світом пригод і доль, що розкладається всередині себе і - як наслідок - комічним» [21, т. 2, 302]. Іншими словами, свобода, до якої так прагнула людина середньовіччя, повільно руйнуючи світ замкнутих патріархальних господарств і обмежених просторів, могла обернутися лише свободою тисяч бродячих комедіантів, що розігрували - тепер уже цілком реально - балаганні вистави на ярмаркових площах, під час святкових гулянь і карнавальних ходів. Середньовічна людина сміялася [10], скидаючи з себе ту напругу, яка була вічним супутником спрямованості до нескінченного, сміялася над своїми почуттями, над собою; сміялася, ще не підозрюючи, наскільки цей сміх виявиться серйозним і трагічним для неї. Тисячі селян-втікачів, остаточно порвавши пута середньовічних меж, кинулися в міста в пошуках засобів для існування, де їх уже чекала доля бродяжництва і розбою. За відомими К. Марксу даними, тільки за царювання Генріха VIII «було страчено 72000 великих і дрібних злодіїв» [1, т. 23, 746], а за царювання Єлизавети I «бродяг вішали цілими рядами, і не минало року, щоб в тому чи іншому місці не було повішено їх 300 чи 400 осіб» [1, т. 23, 746]. Так прощався зі своїм світом середньовічний індивід. Тому можна сказати, що саме з шибениць, а не з «хреста божого» починалося реальне освоєння людиною просторово-часової суті свого суспільного розвитку.

РОЗДІЛ IV

МОРАЛЬНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ТА ХУДОЖНЄ.

4.1. СВОЄРІДНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ У ФОРМІ ІСТОРИЧНО УСВІДОМЛЕНОЇ (МОРАЛЬНОЇ) ДІЇ. СПІВВІДНОШЕННЯ МОРАЛЬНОГО І МОРАЛІ В ЕСТЕТИЧНОМУ СТАВЛЕННІ ЛЮДИНИ.

Середньовічний уклад життя людей руйнувався повільно і тривало. Масова втеча селян в міста, розширення торгових зв'язків і виділення купецтва, формування цехових відносин, поява молоді буржуазії - все це поступово підточувало феодально-кріпосницькі підвалини життя людей і створювало умови для перетворення земельної власності в промисловий капітал. Еволюція головної продуктивної сили середньовіччя зводиться в результаті до того, що вона позбавляється реальних умов свого подальшого розвитку. Відірвана від землі, маса сільської бідноти вже потенційно становила ту робочу силу, яка пізніше перетворилася завдяки ринку праці в працю найманих робітників. «Сама буржуазія розвивається лише поступово, разом з умовами свого існування, знову розпадаючись в залежності від поділу праці на різні групи, і, зрештою, поглинає всі існуючі до неї імущі класи, в міру того як вся наявна власність перетворюється в промисловий або торговий капітал (у той самий час буржуазія перетворює більшість неімущих класів, що існували до того і частину класів, що були раніш імущими, в новий клас - пролетаріат)»[1, т. 3, 53-54].

Період первинного накопичення капіталу - складний і багатогранний історичний процес, що увібрав в себе і час виходу виробника з середньовічного укладу життя, і час небувалих духовних потрясінь. Згодом К. Маркс і Ф. Енгельс писали: «Буржуазія всюди, де вона досягала панування, руйнувала всі феодальні, патріархальні, ідилічні відносини... У крижаній воді егоїстичного розрахунку потопила вона священний трепет релігійного екстазу, лицарського ентузіазму, міщанської сентиментальності. <...> Буржуазія позбавила священного ореолу всі роди діяльності, які до того часу вважалися почесними і на які дивилися з побожним трепетом. Лікаря, юриста, священника, поета, людину науки вона перетворила на своїх платних найманих працівників»[1, т. 4, 426-427].

Так буржуазія розправлялася з духовним світом середньовіччя. У певному сенсі в цьому немає нічого дивного. Подібна картина спостерігалася в усі попередні історичні епохи. Те, що болісно вироблялося як ідеал життя, покладалося в духовності людей в значенні вічно бажаного, рано чи пізно ставало реальністю і перетворювалося в цілком реальну передумову для формування нових умов життя, а разом з ними і нових ідеалів. Середньовічний ідеал життя - прагнення, бажання «емансипувати вдачу», досягти свободи поведінки, що заперечує будь-яку прив'язаність (прикріпленість) людини до землі, - нічим іншим і не міг обернутися, як свободою тисяч втікачів, бродяг і злодіїв. Переставши бути додатком землі, тобто вже не в бажаннях, а реально переступивши межі світу замкнених фортець, маєтків і угідь, ця маса людей втратила

умови свого існування, і єдиним джерелом їхнього життя «залишався або продаж своєї робочої сили, або жебрацтво, бродяжництво та розбій. Історично встановлено, що ці люди спочатку намагалися зайнятися останнім, але з цього шляху були зігнані за допомогою шибениць, ганебних стовпів і батогів на вузьку дорогу, що веде до ринку праці...»[1, т. 46, ч. 1, 499]. За таких обставин самому буржуа нічого не залишалось, як піти на цей ринок і, маючи в кишені ще не капітал, а тільки гроші, придбати робочу силу, зовсім не вдаючись до будь-якого насильства. Але з цього моменту було покладено початок і жорстокої історичної сутички між працею і капіталом. «Капітал виникає лише там, де власник засобів виробництва і життєвих засобів знаходить на ринку вільного робітника в ролі продавця своєї робочої сили, і вже одна ця історична умова містить в собі цілу світову історію. Тому капітал з самого свого виникнення сповіщає наступ особливої епохи суспільного процесу виробництва»[1, т. 23, 181]. Своєрідність боротьби, гостроти протиріччя між працею і капіталом зводиться не до того, що останній гвалтує працю, подібно до того як прикажчик гвалтує кріпака. «Необразливість» капіталу полягає в тому, що він «всього-на-всього лише з'єднує масу рук з масою знарядь, що вже раніше були в наявності. Він їх тільки збирає під своєю владою»[1, т. 46, ч. 1, 499]. Але збирає, чи з'єднує, так, щоб здобуті або ті, що здобуваються працею життєві засоби (засоби життєдіяльності людей взагалі) постійно виявлялися викинутими на ринок обміну, залишалися відірваними від безпосередньо способів їх привласнення, постійно перетворювалися із споживчих вартостей у вартості мінові, а тим самим потрапляли в залежність від самоцільного руху грошового багатства.

Однак саме тому капітал є виразом «чистих» виробничих відносин, відносин з приводу засобів виробництва не тільки речей, а й самих відносин, самого людського способу їх прояву. Приховуючи ці відносини під речовою оболонкою, капітал робить їх абсолютно байдужими, випадковими, бездушними для людей. Угода, що укладається на ринку праці, заздалегідь передбачає повне абстрагування (відчуження) останнього від усього того, що робило б такі відносини не виробничими, а, скажімо, особистісними, художніми, безпосередніми тощо, а саму працю - історично усвідомленою.

Історія ще не знала таких чисто речових і обездушених відносин, які породжує капітал, спосіб капіталістичного виробництва. Якщо рабовласник ще потребував раба як знаряддя, що розмовляє, то буржуа потребує найманого робітника як «дзвінку монету»; якщо кріпак міг підтримувати своє існування, відриваючись від безпосереднього виробництва (середньовіччя немислиме без мандрівних нероб і об'єднаного розбійництва дворянства), то найманий робітник може підтримати таке існування, лише «вільно» повертаючись в це виробництво, тобто наймаючись. Тому юридично він виглядає вільнішим, за кріпака в сфері свого виробництва. Але ця свобода – лише ідеал закріпаченої людини, що став реальністю, ілюзія вибору роботодавця, свободи переміщення з однієї місцевості в іншу тощо. «Римський раб був прикутий ланцюгами, найманий робітник прив'язаний невидимими нитками до свого власника. Ілюзія його незалежності підтримується тим, що індивідуальні

господарі-наймачі постійно змінюються, а також тим, що існує fictiojuris [юридична фікція] домовленості»[1, т. 23, 586].

Капітал своєрідно «стандартизує» всі відносини людини, підганяючи під їх основу егоїстичний розрахунок. Тим самим він створює такі умови, за яких, як каже К. Маркс, людина може відчувати себе «вільно діючою тільки при виконанні своїх тваринних функцій – під час їжі, пиття, в статевому акті, в кращому випадку ще розмістившись у себе в оселі, прикрашаючи себе тощо...»[1, т. 42, 91]. Разом з тим тенденція капіталу проникнути в усі сфери життєдіяльності людини, зробити всі відносини байдужними в національному, класовому, релігійному і т.п. значенні слів, робить його універсальним засобом руйнування всіх раніше існуючих форм потреб, спілкувань і взаємин. «Відповідно до цієї своєї тенденції капітал долає національну обмеженість і національні забобони, обожнювання природи, традиційне, самовдоволено замкнуте в певних межах задоволення існуючих потреб і відтворення старого способу життя. Капітал руйнівний стосовно всього цього, він постійно все це революціонує, ламає всі перепони, які гальмують розвиток продуктивних сил, розширення потреб, розмаїття виробництва, експлуатацію природних і духовних сил та обмін ними»[1, т. 46, ч. I, 357].

Але ця революціонізуюча функція капіталу не повинна змішуватися з його реальною, фактичною функцією. Насправді капітал ніколи не створював багатства реальних потреб людини, навпаки - тільки їх зубожіння. Обмежена форма обміну товарів завжди породжувала і таку саму форму їх привласнення, звідси - і нерозвиненість потреб, пов'язаних з цим привласненням. Капітал лише теоретично, ідеально створює багату в своїх потребах людину, а не реальні умови для їх універсального розвитку; він тільки прагне до подолання їх вузько-локальної, замкнутості сферою натурального обміну товарами, а не реально долає цю замкнутість. Тому К. Маркс підкреслює: «Однак з того, що будь-яку подібну границю капітал розглядає як обмеження і тому ідеально виходить за її межі, зовсім не впливає, що капітал подолав її реально, а оскільки кожне подібне обмеження суперечить його призначенню [Bestimmung], то капіталістичне виробництво рухається в протиріччях, які постійно долаються, проте так само постійно покладаються. Більш того, та універсальність, до якої нестримно прагне капітал, знаходить в його власній природі такі межі, які на певному етапі капіталістичного розвитку змусять усвідомити (курсив наш - А. К.), що найбільшою межею для цієї тенденції є сам капітал, і які через це тягтимуть людей до знищення капіталу за допомогою самого капіталу»[1, т. 46. ч. 1, 387]. Це «змусять усвідомити» новий, важливий для нашої подальшої розмови момент умов, з якими пов'язане звільнення продуктивної сили, що формується в буржуазну епоху.

В яких би позитивних оцінках не поставала культура буржуазного світу, не слід цю позитивність відносити безпосередньо до руху капіталу. Вже у витоках свого розвитку він виявляв тенденцію до збайдужіння всіх відносин людини, які так чи інакше виявлялися пов'язаними з виробничими відносинами людей. Декотре виключення з такого роду збайдужіння, наявність форм діяльності, спілкування, потреб тощо, на яких не лежав би відбиток капіталу, - факт, швидше, не економічного, а будь-якого

іншого порядку: юридичного, художнього тощо. У всякому випадку, можливість надбудовних явищ відокремлюватися від капіталу - вже свідчення того, що вони вступають (нехай навіть стихійно) в певне протистояння йому, рухаються в межах тих головних суперечностей, які він породжує. Якщо залишити за ними навіть цю стихійність, то ми будемо все-таки мати справу з опозицією до капіталу, яка може вирости як факт величі мистецтва, зльоту наукової думки і т. д. в цю епоху і яка, безумовно, заслуговує відповідної позитивної оцінки. Не випадково класики марксизму вбачали в постатях Рафаеля, Леонардо да Вінчі і багатьох інших мислителів епохи Відродження людей далеко не буржуазно-обмежених, що піднялися вище за все «власне буржуазне». Вже початковий рух капіталу міг знайти (і знайшов) своє прекрасне відображення як в мистецтві (згадаймо слова Ф. Енгельса: «гнів поета»), так і в моралі («моральне обурення» людей) тощо. Але це не означає, що таке відображення, тобто сам цей гнів, моральне обурення, може бути названо чимось безпосередньо «буржуазним», щоб відносити його до доведення зворотного: ніби і гримаси капіталу, пристрасті накопичення і т.п. можуть «спочатку» бути по-людськи піднесеними, поетичними, моральними. Отже, якщо не змішувати економічну і духовну (надбудовну) сторони того, що відбувається в цю епоху, то картина всього позитивного і негативного в ній може виявитися зовсім не такою, якою її зазвичай уявляє недіалектичне мислення.

З наведеної вище думки К. Маркса випливає, що капітал, прагнучи до постійного руйнування будь-яких меж, де він не панує, разом з тим покладає і межі свого можливого розвитку взагалі. Це ті межі, поріг яких покладено в його тенденції «на певному щаблі капіталістичного розвитку змусити усвідомити» людей сам капітал і схилити їх до його знищення. Тому вся «позитивність» капіталу в тому і полягає, що, штовхаючи крок за кроком людину до абсолютного збайдужіння всіх форм відносин і діяльності, до перетворення всієї їхньої цінності в чисто речове вираження вартості, він з непохитністю закону приводить людину і до усвідомленої необхідності їх скасування (як теоретично, духовно, так і практично, «за допомогою самого капіталу»). Силою, яка увібрала в себе цю абсолютність збайдужіння до світу, з одного боку, і усвідомлення необхідності (історичного обов'язку) емансипації всіх відносин - з іншого, є пролетар.

Справа не в тому, що (як про це говорить буквальный смисл слова «пролетар») останній постає «незаможним взагалі», і, тому, щоб заперечувати свій стан, він повинен вирвати з рук капіталіста власність. Перехід останньої з рук в руки не ліквідує ґрунту для існування його як пролетаря. Справа в тому, що він не може перейти в інший стан, не знищивши власності взагалі, не може звільнити себе, не звільнивши інших, отже, і досягти свободи, не усвідомивши всіх соціальних несвобод, які будь-коли існували і сконцентрувалися в його власному становищі.

К. Маркс і Ф. Енгельс звертають особливу увагу на формування вкрай негативних історичних умов, які з неминучістю повинні привести людину в особі пролетаріату до емансипації (спочатку теоретичної, а потім і практичної). «Оскільки в життєвих умовах пролетаріату всі життєві умови сучасного суспільства досягли вищої точки

нелюдськості; позаяк у пролетаріаті людина втратила саму себе, проте разом з тим не тільки набула теоретичну свідомість цієї втрати, але безпосередньо змушена до обурення проти цієї нелюдськості велінням <...> владної потреби, цього практичного вираження необхідності, - то з огляду на все це пролетаріат може і повинен сам себе звільнити... Справа не в тому, в чому в даний момент бачить свою мету той чи інший пролетар чи навіть весь пролетаріат. Справа в тому, що таке пролетаріат насправді і що він, згідно цього свого буття, історично змушений буде робити»[1, т. 2, 40].

Зараз буржуазна ідеологія любить іронізувати над «пролетарським станом» людей, маючи на увазі під ним мало не крайнє убозтво і злидні того середньовічного бродяги, до якого так презирливо ставився буржуа. Г. Маркузе і Е. Морен, Р. Депре, Ф. Фанон і багато інших чимало потрудилися на ниві «доведення» того, що, мовляв, якщо така людина вже канула в Лету, то в світі немає і тієї сили, яка реально протистояла б капіталу. Звідси - і прагнення «доповнити марксизм», спроби знайти більш революційну, за пролетаріат, силу в особі різних груп молоді, студентства, інтелігенції. Насправді цим затушовується дійсна сила робітничого класу як головного виробника, його інтернаціональна єдність дій.

У наведеному висловлюванні К. Маркса і Ф. Енгельса виділимо ту думку, що, оскільки «у пролетаріаті людина втратила саму себе», то «пролетаріат може і повинен себе звільнити». Нас цікавить цей момент повинності, усвідомленої необхідності звільнення людини як людини, яка вперше в історії породжується і як результат об'єктивних обставин життя, і як результат теоретичного усвідомлення класом свого становища. Неважко помітити, що формою такого усвідомлення, яка зливає воєдино і вираження необхідності як історичної вимоги (обов'язку), і вираження самого усвідомлення як внутрішнього веління (волі), є мораль.

Слід зазначити, що мовиться не про формальний бік моралі, тобто не просто про уявлення її як сукупності норм і правил поведінки людини, які, з емпіричної точки зору, можна завжди знайти в усі епохи. Діалектика наведеної вище думки класиків марксизму зводиться до того, що з тією історичною необхідністю, з якою людина в особі пролетаріату (а не абстрактна людина) змушена була вбирати в себе всі форми експлуатації як форми будь-коли існуючих соціальних несвобод, з тією ж необхідністю, за велінням «владної потреби», власної волі вона повинна і усвідомити всі ці несвободи, і практично усунути їх за власними законами самої ж історичної необхідності. Ця повинність породжує не просто особливий тип моралі, а власне мораль як таку, як щось зовсім відмінне від тієї вже відомої нам вдачі (свободи вибору вчинків взагалі), яка панувала в середньовіччі, але яка в даних умовах сама собою вже здатна перетворитися в поганий норов, примху, розгнуждану волю.

Там, де має місце мораль, дійсне усвідомлення необхідності, там, як закон, згідно самому обов'язку, має місце і реалізація необхідного, яка перетворює мораль в рух свободи. Без такого роду реалізації мораль не може бути вираженням усвідомленої необхідності і залишається лише порожнім моралізуванням, абстрактним виразом

віри в належне, тобто, строго кажучи, релігією. Навпаки, в пункті її зазначеної реалізації необхідність досягає і вищого вираження моральності, і закінченості руху обов'язку. В такому сенсі моральний стан людини і стан її свободи будуть, безумовно, відносними. Але в цій відносності покладено і їх не безумовна абсолютність: як історично послідовних духовних способів вираження всього необхідного, належного і безпосереднього. З точки зору такої послідовності моральний стан людини має передувати стану її свободи, подібно до того як практичному скасуванню соціальних несвобод має передувати усвідомлення необхідності їх скасування, до того ж усвідомлення не споглядальне, а як переконання в правоті вчинків, що узгоджені з необхідністю (совістю). Таке історичне «відставання» моралі від свободи пов'язано не з природою самої моралі, а з існуючим в історії соціальним протиріччям між суспільним буттям і суспільною свідомістю взагалі.

Якби цього протиріччя не було, то людське суспільство ніколи не потребувало б моралі: вона, як то кажуть, відразу і реалізувалася б, з'явився щось дійсно належне і необхідне в свідомості людей. Крім того, мораль окремої людини, якою б великою вона не була, не визначає рух свободи як реальної зміни умов буття людей. Щоб така зміна мала місце, мораль повинна оволодіти масами. І тільки через маси - цей справжній локомотив історії - можливий хід самої історії. Це означає, що допоки мораль не стає всезагальною і необхідною, тобто остаточно не дозріває як форма власне суспільної свідомості, вона не в змозі перейти в свободу як форму реальної життєдіяльності людей. Але тим самим вона і виділяє себе як така, як деяке, хоча й духовне, але реально не всезагально-людське вираження свободи. Тільки перетворюючись в це всезагально-людське вираження, вона спроможна, природним чином, без настанови і дурної повинності, органічно «зняти» себе в свободі, а тим самим і втратити своє самостійне значення.

Якщо виходити з такої точки зору, то Марксове зауваження про тенденцію капіталу «змусити усвідомити» людей своє власне становище означає, що одне з вищих досягнень, яке по праву належить епосі капіталу і яке вона не могла не породити як духовний антипод капіталу, є найближчим чином мораль як така або власне комуністична мораль. Ми, по-перше, говоримо про духовний антипод, адже в реальному, економічному сенсі капіталу протистоїть не свідомість як така, а праця; по-друге, підкреслюємо «найближчим чином», позаяк в опозицію до капіталу можуть вступати і інші форми свідомості, що виділилися тут у своїй самостійності, питання про усвідомленість такої їх опозиції відразу перетворюється в питання про мораль.

Вже гасла про всезагальне братство, рівність, свободу тощо, які висувалися молодією буржуазією, були породженням особливого місця буржуазної епохи в цілому відносно тенденції історичного соціального розвитку. І в тій мірі, в якій вони залишалися гаслами, тобто в сфері суспільного їх усвідомлення, їм була притаманна і моральність. Але тільки в цій мірі. Реалізація їх відразу оберталася свободою буржуа грабувати і експлуатувати, зневажаючи навіть ті норми звичаю (етикету), які були притаманні свідомості середньовічного пана. Тут мораль «вмирала», фактично не дозрівши до

свого справді суспільного, людського вираження. Навпаки, її дійсний рух, пов'язаний з діалектичним, природно-історичним переходом в свободу, народжений епохою пролетарських революцій. Тільки тут цей перехід міг бути органічним, як і органічним (не насильницьким з боку порожнього звичаю) могло бути її заперечення. Отже, і в тому, і в іншому випадку мораль маніфестує себе як історично перехідне явище, що характеризує межу не тільки між необхідністю і свободою людини в тій чи іншій її конкретній соціальній дії, а й між необхідністю і свободою взагалі. Ця другого роду межа заслуговує на особливу увагу, оскільки завдяки їй мораль саме для даного історичного часу виділяється абсолютністю свого історичного значення. Відомим є положення В. І. Леніна про те, що раб, який усвідомлює своє становище, - вже не раб. Те саме можна сказати і про кріпака. Це - часткові форми моральних станів людини, які виростають з протистояння (заперечення) останньою таких самих часткових форм примусу, форм соціальних несвобод. Мораль, яка народжується в епоху капіталу, не тільки протистоїть всім, будь-коли існуючим формам соціального примусу, а й моментом покладеної в ній вимоги (усвідомленого історичного обов'язку) не допускає можливості їх бути необхідними взагалі.

Мораль знаходить своє закінчене вираження в марксизмі-ленінізмі, і її подальший розвиток (перехід в свободу) може зв'язуватися тільки з її реалізацією. Але це означає, що вона не може залишатися власне мораллю без того, щоб не бути одночасно і деяким вольовим, практичним актом діяльності, щоб не перетворюватися на форму живої справи, практики реалізації всього суспільно-необхідного і належного. Можна сказати, що саме мораль є останнім власне духовним притулком людського ідеалу (сенсу) життя людей, що виробляється в історії. Його подальший розвиток є перетворенням з цієї духовної форми у форму практичного вираження необхідності - в спосіб суспільного виробництва.

Слід зазначити, що така можливість моралі бути не тільки духовним, а й практичним вираженням свободи, не тільки усвідомленням необхідності свободи, а й свободою як усвідомлюваною (здійснюваною) необхідністю залишається абсолютно незрозумілою для розуму, який постійно бачить ці два моменти розірваними. Однак справжнє вираження моралі пов'язано не тільки зі свободою «мислення» (тобто лише з мисленою вимогою обов'язку), а й зі свободою діяльності як дійсною історичною вимогою. Трудність може полягати тільки в розумінні того, наскільки ця вимога є велінням епохи і наскільки вона перетворилася у внутрішній обов'язок людини.

На противагу гегелівській концепції, що покладала суть свободи в самосвідомості абсолютної ідеї як «знятті» відчуження духу, К. Маркс зазначав: «Позаяк... дійсне відчуження людського життя залишається в силі і навіть виявляється тим більшим відчуженням, чим більше усвідомлюють його як відчуження, то знищення цього відчуження може відбуватися тільки шляхом здійснення комунізму насправді. Для знищення ідеї приватної власності цілком достатньо ідеї комунізму. Для знищення самої приватної власності в реальній дійсності потрібна справжня комуністична дія. Історія принесе з собою цю комуністичну дію, і той рух, який ми в думках вже пізнали

як такий, що сам себе знімає, пророблятиме в дійсності доволі важкий і тривалий процес. Але ми повинні вважати дійсним кроком вперед вже те, що ми з самого початку усвідомили як обмеженість, так і мету цього історичного руху і перевершили його в своїй свідомості»[2, 606]. Відомо, що К. Маркс і Ф. Енгельс не тільки перевершили в свідомості цю обмеженість історичного руху, а й зробили все залежне від них практично, щоб ідея комунізму стала справжньою «комуністичною дією». Створення Комуністичного Інтернаціоналу, величезна наукова праця, незліченні виступи перед робітниками і багато іншого - це і є та мораль, в якій великі мислителі вже вбачали і найбільшу особисту свободу. Хоча саме собою зрозуміло, що той процес, який К. Маркс називає «доволі важким і тривалим», процес становлення моралі як усвідомлення необхідності комуністичного способу життєдіяльності, що в муках народжується, повинен пройти через свідомість кожної людини.

Тільки з появою відповідних історичних умов можна було заявити, що комунізм є «розв'язком загадки історії, і він знає, що він є цим розв'язком» [1, т. 42, 116]. Комунізм спочатку припускає усвідомлення себе як теорії класової боротьби. І вже тільки це робить таке усвідомлення абсолютно відмінним від будь-якого «чисто теоретичного» уявлення свободи, від будь-яких «нейтральних» в класовому відношенні концепцій її, оскільки покладає не тільки «картину» необхідного, а й єдино вірний шлях його здійснення. Останнє не може не бути тривалим, тому що передбачає оволодіння мораллю людьми, кожною людиною.

В. І. Ленін неодноразово підкреслював, що з завоюванням влади робітничий клас створює лише передумови для дійсного становлення комунізму. «Те, що тепер ми переживаємо часто тільки ідейно: суперечки з теоретичними поправками до Маркса, - те, що тепер проривається на практиці лише з окремих поодиноких питань робітничого руху.., - це доведеться ще неодмінно пережити робітничому класу в незрівнянно більших розмірах...»[4, т. 17, 25-26]. У такий процес «переживання» необхідно включити опанування теорією наукового комунізму не тільки як простою сумою знань, а й як справжньою мораллю, що спонукає до необхідності її здійснення.

«Без роботи, без боротьби книжне знання комунізму з комуністичних брошур і творів зовсім нічого не варте, оскільки воно продовжувало б старий розрив між теорією і практикою, той старий розрив, який був самою огидною рисою старого буржуазного суспільства» [4, т. 41, 302]. Отже, оволодіння мораллю в тому значенні, як ми її тут відстоюємо, - це і «залучення» до неї, і здійснення її. Мислити так, ніби такому «залученню» повинні бути перед-задані особливі «об'єктивні умови» - матеріально-технічна база, певне матеріальне благополуччя тощо, - значить забувати, що такі умови формувалися і всією історією, що вже на рівні буржуазного буття було підготовлено все необхідне для того, щоб питання про справжню свободу людини могло стати по-моральному усвідомленим питанням.

Те, що саме буржуазний світ породжує закінчені як матеріалістичні, так і ідеалістичні теорії про людський дух, свідомість, розум; що ця епоха породжує марксизм, а в його

особі і сам факт перевероту в науці, в свідомості взагалі; що, нарешті, вперше в теорію, як і в розуміння самого усвідомлення як такого, тут вводиться жива сутність практики, а тим самим осмислюється активна природа суб'єктивного, - все це результат того величезного історичного процесу, який можна було б охарактеризувати як об'єктивне становлення моральної форми духовного взагалі. Сказане не означає, ніби мораль стає тут чільною формою свідомості, применшує значимість науки, філософії, мистецтва тощо. Мовиться лише про те, що вони з необхідністю тяжіють до морального змісту свого функціонування взагалі. Там, де свідомість в цю епоху досягала, скажімо, дійсної науковості (наприклад, теоретичне обґрунтування історичної місії пролетаріату), вона не могла не оформитися у власне мораль, тобто у вираження такої необхідності практичного заперечення всього ненаукового в самій науці про суспільний розвиток, яка вже не могла залишати останню лише в її «чисто» споглядальній (домарксистській) формі прояву. Навпаки, саме цією науковістю, як одночасно і моральністю, наука вимагала відповіді і на сенс свого практичного функціонування. В даному випадку науковість теорії про історичну місію пролетаріату і завершується таким сенсом у створенні Комуністичного Інтернаціоналу.

Аналогічне можна сказати і про філософію як форму суспільної свідомості. К. Маркс, характеризуючи стару філософію в тезах про Л. Фейєрбаха, наводить думку, яка вже стала знаменитою: «Філософи лише різним способом пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його» [1, т. 3, 4]. Відволікаючись від більш розлогого тлумачення зазначеної, думки, відзначимо коротко: чого не вистачало старій філософії, - так це, окрім іншого, саме тієї справжньої моралі (не моралізаторства), з якої пояснення світу могло б «доводитися» до усвідомлення необхідності його зміни за власними законами суспільного розвитку. Зрозуміло, що умовою такого «доведення» могла бути не просвітницька точка зору філософа, а точка зору революційної практики.

Сказане залишається справедливим і стосовно науки. Уже сам факт перетворення її в безпосередню продуктивну силу суспільства говорить про те, що вона тяжіє до практики. Але це тяжіння не слід відносити лише на рахунок тих організаційних заходів, які ставлять за мету зблизити науку з виробництвом, вирішити питання її впровадження в усі сфери життєдіяльності людей. Йдеться про те, що вказане тяжіння вже внутрішньо притаманне і самій науці, покладено в її власному формуванні, в завершальному сенсі існування. Справедливо кажуть, що не можна навчити, не виховавши. За самою своєю природою наука покликана навчити. Але щоб зробити це до кінця, вона повинна іманентно містити в собі необхідність заперечення своєї односторонності бути лише формою свідомості (сумою знань). Отже, те, що надає їй таке вираження необхідності, є її власна моральність, а в цьому - і гуманістичність, і прогресивна спрямованість тощо.

Тільки в марксизмі, на основі розуміння матеріальної єдності світу, було вперше обґрунтовано і єдність форм свідомості. Вона покладена не просто в єдину природу свідомості як ідеального явища взагалі, а впливає з цільності образу (способу)

життєдіяльності людей, з єдності сенсу їх суспільного буття як такого. Але перш ніж набути такої єдності у власне практичному вираженні, всі форми суспільної свідомості повинні набути її і в самій свідомості. Своєрідним духовним «матеріалом», що зв'язує їх за самою метою (безпосередністю) вираження, залишається мораль.

Спосіб, яким виражається справжня безпосередність морального стану людини, є її способом руху естетичного процесу. Це положення ми адресуємо найближчим чином буржуазній епосі, тому що, якщо розглядати питання емпірично, то, мабуть, буде цілком справедливим і інше. Там, де реальне буття людей створює умови для такого ж реального прояву форм соціальних несвобод, - безпосередність людської дії, спрямованої на їх усвідомлення і внутрішнє заперечення, ще може підніматися до вираження моралі, отже, і естетичного стану. Але це, швидше, виняток, ніж правило, закономірність. Повторюємо, безпосередність морального об'єктивно зберігає значення естетичного лише там, де можливе не просто часткове (окреме), а деяке абсолютне збайдужіння людини в сфері виробництва як сфері життєдіяльності взагалі. Інша справа, що заперечення цього абсолютного збайдужіння в буржуазній епосі є запереченням і його прояву в можливих окремих формах в людській історії взагалі. Але це не означає, що спосіб такого заперечення завжди залишався незмінним і - головне - впливав з об'єктивних обставин кожної з епох.

Ми вже зазначали, що слова «вподобання» і «подобатися» мають спільний корінь. Вони припускають вибір предмета інтересу людини, її вчинків, дій, свободу волі. Іноді тільки таку свободу і визнає буденна свідомість, перетворюючи «вподобання», «подобатися» в єдиний критерій естетичних оцінок. Але, повторюємо, такого роду «моральність» можна з певними застереженнями виправдати лише стосовно середньовіччя, тобто того часу, в якому і абстрактна свобода волі була достатнім духовним засобом, щоб ідеально «вбити цілу епоху» [1, т. 46, ч. 2, 33], щоб вподобання як таке могло підніматися до вираження справді людської самоцільності. Виправдовувати ж «моральність» (без вираження в ній суті моралі) стосовно буржуазної епохи - значить руйнувати в ній навіть той людський зміст, який, хоча й однобоко, був наданий їй в духовності людей середньовіччя. Перенесена на ґрунт буржуазного світу, вона перетворювалася вже в безконтрольний норов буржуа, в його примху, в нічим не обмежену волю чинити так, як того вимагала сама сутність капіталізму.

Однак сказане не означає, що в моралі немає і не може бути того моменту моральності (і вибору, і прийняття вчинку), без якого була б неможливою і свобода волі. Навпаки, її справжня безпосередність в тому і полягає, що, зберігаючи в собі моральність вона надає їй визначеності, усвідомленості, замінюючи абстрактність вибору вчинків вибором усвідомлено необхідним [29]. Іншими словами, мораль надає моменту моральності вираз такої необхідності, яка впливає з об'єктивно пізнаних (і суб'єктивно прийнятих) закономірностей розвитку суспільного буття, з історичної вимоги узгодити дії людини з зазначеним розвитком, а тим самим виробити і єдино правильний шлях (правило, принцип, норму) здійснення своєї поведінки взагалі. У

цьому сенсі мораль зовсім не суперечить вибору дій (свободі волі) людини. Вона протидіє тільки такому вибору, який штовхав би її на пошуки зазначеного шляху, норми поведінки де завгодно (на небесах, в релігії чи навіть - в самій вдачі), але тільки не в реальному житті і законах його розвитку. Однак навіть такого неприйняття вибору достатньо для того, щоб мораль, образно кажучи, могла «дисциплінувати» свободу волі як пустий норов, «приборкати» її погану примху, і до того ж - не без «користі» для самої волі. Мораль робить останню дійсно вільною саме тому, що позбавляє її від безпутності в прямому значенні слова, тобто позбавляє її необхідності керуватися тим шляхом, який пропонує їй лише норов, безпутність як така.

Суб'єктивно не можна визначити чіткі межі між моральним станом людини і станом її свободи, з якою ми, безумовно, пов'язуємо і естетичне ставлення. Там, де має місце моральність в дії людини, остання виявляє і свободу. При цьому співвідношення моралі і свободи, мабуть, залишається таким самим, як і співвідношення моральності і моралі. У тому вираженні, в якому ми розглядаємо свободу не просто як заперечення несвобод, як лише зворотний їх бік, а й як реальний рух комунізму - справжнє «царство свободи», - моральний стан людини правильніше було б назвати лише моментом (епізодом) вираженої свободи. І це природно, оскільки та свобода, яка «виключатиме» мораль, робитиме її (навпаки) моментом власного руху, вже залежатиме не тільки від моралі людей, а від усієї сукупності умов дійсного прояву комунізму. Скажімо, переживання твору мистецтва не є умовним, вигаданим способом ствердження людини. Тут є момент дійсної свободи. І об'єктивно - лише момент, оскільки він виділяється такою свободою ще на «тлі» тих моментів (станів) життя людини, які не завжди можуть бути доведеними до необхідного їх здійснення з точки зору комуністичного ідеалу життя. Але саме тому, незалежно від суб'єктивності, він зберігає форму морально вираженого вияву. Іншими словами, вказаний момент переживання - це тільки ідеальний образ, або «прообраз», того стану свободи, в якому все усвідомлено необхідне буде стверджуватися не тільки «через мислення», свідомість, духовність, а й всебічно чуттєвим, діяльним способом. Отже, те, чого не вистачає такому переживанню до вираження справжньої свободи, є не ступенем емоційної напруги (силою переживання), а ступенем, мірою його всезагальної виробничої необхідності.

Свого часу А. І. Буров відзначав: «На словах ми всі боремося з Кантом, насправді часом розуміємо естетичне вузько і в цілому невірно - тільки як споглядання» [15, 14]. Те, що естетичне може приносити нам задоволення, залишаючись лише предметом споглядання (свідомості, переживання), тобто без практичного перетворення предмета, - а в певному сенсі тільки тому і може приносити, що не спонукає до такого перетворення, - все це не просто помилка нашого розуму і почуттів. Безпосередність морального, його само-цільність ще об'єктивно зберігає значення естетичного і в певних межах вичерпує його до кінця.

Не випадково Кант розглядав естетичне почуття у формі «судження смаку», Гегель - у формі духовного споглядання, М. Г. Чернишевський, - у формі «понять про найкраще

життя». Об'єктивно - це свідчення того, що ні Канту, ні Гегелю, ні Н. Г. Чернишевському ще не була відомою якась інша форма свободи, естетичного взагалі, крім форми власне моральної. Звичайно, всі вони розрізняють моральне і естетичне як поняття. Але справа не в тому, що можна було вкладати в ці поняття суб'єктивно, а, повторюємо, в тому, якими реально, історично могли бути ті стани людини, які приховувалися за такими поняттями. Крім того, Кант і Гегель розглядають суперечність між необхідністю і свободою як суперечність самого «духу», свідомості. Тому і знімається вона лише завдяки «здатності судження» і в формі самого судження (Кант), завдяки «піднесення свідомості до «духу» і в формі самого духу, свідомості (Гегель). Трохи осторонь знаходиться Н. Г. Чернишевський, революційний демократизм якого спонукав до пошуку практичних шляхів вирішення зазначеного протиріччя. Однак нерозуміння дійсних шляхів досягнення свободи не дало можливості М. Г. Чернишевському правильно зрозуміти історичний перехід від усвідомлення необхідного (моралі) до його практичної реалізації (свободи).

Безпосередність морального об'єктивно зберігає значення естетичного доти, доки існують умови для можливого перетворення відносин людини в простий засіб життєдіяльності, поки існують форми соціальних несвобод, а значить, і сама необхідність їх усвідомлення і скасування.

4.2. ПОНЯТТЯ ПРО ІСТОРИЧНУ САМО-ЦІЛЬНІСТЬ СУСПІЛЬНОГО ВІДНОШЕННЯ, ЩО ВИРАЖЕНЕ МОМЕНТОМ ЖИВОЇ ДІЇ, ІНТОНАЦІЇ І СЛОВОМ ЛЮДИНИ. МЕЖІ ЖИВОПИСУ, МУЗИКИ І ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ВИДІВ МИСТЕЦТВА.

З моральною формою естетичного процесу пов'язане виділення специфічних меж художності таких видів мистецтва, як живопис, музика і художня література. Ми зупинимося на цьому положенні тільки з наміром зрозуміти такі межі в контексті загального руху мистецтва і його видоутворення як певну систему.

Уже з розглянутої тенденції історичного розвитку збайдужілих форм діяльності людини можна зробити деякий загальний висновок: буржуазна епоха не могла не поставити в центр уваги всього духовного життя людей найближчим чином сам «дух», свідомість, відношення людини. Весь арсенал духовних засобів тут обертається навколо усвідомлення цих відношень в загальному ланцюжку історичного розвитку, осмислення їх абсолютних ціннісних параметрів в контексті цілей життя і його необхідності. Такий інтерес не випадковий, оскільки саме відносини, якими їх робить в підсумку капітал, постають тут і в абсолютності свого збайдужілого (нелюдського) прояву. Але, як це впливає з реальної діалектики будь-яких процесів, саме ці відношення духовно набувають і прямо протилежного змісту: їх реальному збайдужінню починає протистояти та цілісність, досконалість і закінченість їх

вираження в духовній сфері, яка сама знаходить і відповідні засоби такого виразу, ідеальний спосіб їх виявлення і конструювання.

Своєрідність мистецтва для часу, що розглядається, полягає, на наш погляд, в тому, що і саме воно як форма свідомості, а значить, і форма відношення не може не звернути уваги «на себе», не набути обґрунтованості своєї мети, єдності сенсу своїх завдань. З цим пов'язано, по-перше, переростання вже відомої нам ремісничої майстерності, точніше, художнього методу виявлення такої майстерності, в усвідомлений принцип діяльності художника, у власне художній метод як такий; по-друге, поява як антипода цього усвідомленого принципу «мистецтва модернізму», яке справедливіше назвати «майстерністю моралізування», історичним збоченням моральної форми естетичного ідеалу.

Подібно до того як античний світ, висуває предметом самоцільного сприйняття, ідеально виражену завершеність людської пластики, а середньовіччя - досконалість людського вчинку, так і буржуазний світ не міг не висунути аналогічним предметом ідеальності людського ставлення як такого, яка особливим чином конструюється. В основі всього цього лежала та сама історична необхідність, яка поступово спонукала до усвідомлення того, що дійсність людини є дійсністю (сукупністю) її відносин, які реалізуються, що метою виробництва, як і відтворення будь-якого життя, має бути сама людина. Але буржуазна епоха не тільки духовно конструє цільність суспільного відношення, а й реально породжує, ходом свого розвитку, ті зразки його живого прояву, які згодом запримітив К. Маркс. «Коли між собою об'єднуються комуністичні ремісники, - писав він, - то метою для них є насамперед вчення, пропаганда тощо. Але, в той же час, у них виникає завдяки цьому нова потреба, потреба в спілкуванні, і те, що виступає засобом, стає метою. До яких блискучих результатів призводить цей практичний рух, можна бачити, спостерігаючи збори французьких соціалістичних робітників. Куріння, питво, їжа тощо не служать вже там засобами об'єднання людей, не служать вже сполучними засобами. Для них достатньо спілкування, об'єднання в союз, розмови, що має на меті знову-таки спілкування: людське братерство в їхніх устах не фраза, а істина, і з їх загрубілих від праці облич на нас сяє людська шляхетність»[1, т. 42, 136]. Таким чином, тут перед нами цілком реальною іскрою проскакує той факт, що відношення (спілкування, розмова тощо) дійсно може стати самою метою життєдіяльності людей, а не залишатися просто засобом будь-чого іншого. Але те, що в сфері реального життя проскакувало тільки іскрою, в сфері духовній вже давно розгоралося яскравим полум'ям. Принципи класичного мистецтва античності спочатку висуваються як антитеза середньовічному мистецтву і в такому значенні зберігають себе майже для всієї епохи Відродження. Але поступово вони збагачуються новим змістом, виділяючись насамперед визначеністю позиції художника. Мистецтво тут відновлює «в правах» не просто земну людину, а, найближчим чином, її живе відношення, до того ж взяте не в будь-якій його конкретності, а підняте до значення ідеалу.

Можна сказати, що тільки на ступені буржуазного буття суспільні відносини стають безпосередньо предметом всього мистецтва. Це означає, що і самі засоби його вираження чи зображення - момент живої дії, інтонація і слово людини - історично вперше стають самоцільними, а отже, і по-художньому самостійними. Чому ми беремо три форми можливого прояву відношення? Дійсність кожного відношення людини полягає не в тому, що воно просто гадається (уявляється), а в тому, наскільки і як воно реалізується, здійснюється. Подібно до того як про людину не можна судити на підставі того, що вона про себе думає або що думають про неї інші, так не можна судити і про дійсність того чи іншого відношення лише за його мисленим вираженням. З огляду на сказане, можна «згрупувати» все різноманіття людських відносин за такими формами їх прояву: у вигляді моменту живої дії (вчинку, поведінки, тобто цілком зримого акту діяльності), у вигляді інтонації живого голосу (мови), нарешті - озвученого слова (оповіді). Ймовірно, стосовно зазначених трьох форм можна говорити і про виділення трьох самостійних видів мистецтва - живопису, музики і художньої літератури, які, однак, залишаються єдиними за їх спільним предметом. Щоб уникнути можливого непорозуміння щодо останнього, спробуємо вичленити абсолютні межі зазначених видів мистецтва. Зазвичай живопис пов'язують з існуванням «видимого», а музику - «чутного». Але це тільки принижує справжнє значення і живопису, і музики. Абстрактним «видимим» цікавиться не живопис, а релігійне споглядання: в рівній мірі і абстрактно «чутне» становить предмет не музики, а какофонії. Як справді художнє утворення, живопис протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм відносин, що виражені моментом цілком видимої (живої) дії, ситуацією, колізією, і цим покладає свої абсолютні межі як вид мистецтва.

Може спочатку здатися що, скажімо, в пейзажному чи портретному живописі не спостерігається ніякої дії або особливої ситуації, а тому навряд чи виправданим виглядає вказане визначення меж живопису. На це можна було б відповісти словами Гегеля: «...Істотна відмінність живописної ситуації від ситуації, яка властива скульптурі, полягає в тому, що скульптура покликана зображати головним чином щось таке, що самостійно в собі покоїться, вільне від конфліктів. <...> Навпаки, живопис з його своєрідними завданнями починається лише там, де він звільняється від безвідносної самостійності своїх фігур і від нестачі визначеності в ситуації, щоб вступити в живий рух людських станів, пристрастей, конфліктів, вчинків у їх постійному зв'язку з зовнішнім оточенням, зберігаючи навіть при сприйнятті пейзажного живопису ту саму визначеність особливої ситуації і її живої індивідуальності. Тому ми вже з самого початку вимагаємо від живопису, щоб зображення характерів, душі, внутрішнього життя давалося в ньому не так, як цей внутрішній світ безпосередньо розпізнається в його зовнішній формі, але щоб він в діях розвивав і висловлював те, чим є цей світ»[21, т. 3, 245].

До слів Гегеля можна додати лише те, що невизнання за пейзажним живописом вираження ситуаційного моменту, живої дії є результатом неправильного уявлення про синтез живопису та архітектури, уявлення, згідно з яким живописна просторова перспектива залишається нібито фізичною. Часом майстрам епохи Відродження

ставлять в пряму заслугу те, що вони вперше «ввели» в живопис таку перспективу і цим-де зробили все живописне мистецтво конкретнішим і земним, як того і вимагала сама епоха. Але в такому разі живопис епохи Відродження зробив би крок назад навіть відносно середньовічного живопису, не кажучи вже про архітектуру середньовіччя в цілому. Ми бачили, що середньовічний художник прагнув в зображенні «поламати» фізичний простір, оживити його, хоча таке оживлення залишалося абстрактним і віддаленим від дійсно живих ситуацій і конкретних дій, якими цікавиться живопис. Тому, як не парадоксально, простір тут залишався більш фізичним, (більш «порожнім» своєю абстрактністю), ніж ми його бачимо чи хочемо бачити в живописі епохи Відродження. І останній зовсім не повертається до зазначеної «порожнечі» простору, а є подальшим розвитком архітектури в тому сенсі, що процес зображення просторово-часових зв'язків предметів і явищ доводить до справжньої майстерності «писати живе», до живописності у власному розумінні слова. Живопис пов'язаний з зображеннями конкретних ситуацій у стосунках між людьми, між людиною і природою. І спочатку він здійснює це завдання таким чином, що представляє архітектурність простору у вигляді його конкретного прояву (пейзаж), так що якщо і вноситься в зображення сама людина (елемент скульптурності), то зв'язок між нею і природою залишається ще доволі формальним: елементи скульптурності і архітектурності постають доволі відокремленими. В рівній мірі і поєднання живописного елемента зі скульптурою носить ще формально-архітектурний, а не власне живописний характер, тобто характер основного способу зображення, властивого живописному мистецтву як такому. Тому Гегель і зазначає, що тут «найближчим способом розташування залишається архітектонічний: рівномірне розміщення фігур поряд або впорядковане протиставлення і симетричне поєднання як самих образів, так і їх поз і рухів. При цьому особливо улюбленою формою групування є пірамідальна. Наприклад, у розп'ятті піраміда утворюється ніби сама собою: Христос висить на хресті зверху, а по боках стоять учні, Марія чи святі. Так само і в образах Мадонни, на яких: Марія з немовлям сидить на піднесеному троні, а внизу по боках знаходяться ті апостоли, що поклоняються їй, мученики і т. п. Навіть у «Сікстинській мадонні» цей спосіб групування повністю збережений»[21, т. 3, 252].

Як би там не було, але просторова перспектива в живописі в жодному разі не є простим елементом майстерності художника, «тлом» для зображення. Навпаки, вона входить в живопис на правах її власного змісту - моментом архітектонічної цілісності побудови всього живописного зображення. Усунення цього моменту, навмисне руйнування просторово-часових зв'язків у зображенні конкретних ситуацій і колізій (хаотичне накладення предметів один на одного, їх диспропорція, «кінематографічне» нашарування тощо) веде зовсім не до прогресу в живописі, до подальшого проникнення в глибину людських стосунків, що становлять його предмет, а в кращому випадку його повернення до «чистої» архітектурності. Ми говоримо «в кращому випадку», маючи на увазі, що таке повернення ще буде здійснюватися в межах руху мистецтва (адже і архітектурність в зображенні несе справді художню значимість). Хоча, якщо говорити про сучасну, а не середньовічну позицію художника, навряд чи

таке повернення може бути виправданим, адже він також може виявитися своєрідним «відходом» від дійсності, від тих завдань, які ставить перед художником сучасна епоха. У будь-кому разі, випинати архітектурний елемент у живописі за рахунок пониження самого живопису, його інших художніх елементів, маючи на увазі, ніби цим і досягається «новаторство», - свідчення далеко не кращої позиції художника. Уже став тривіальним приклад, що завдяки імпресіоністам жителі Лондона вперше сприйняли колір лондонських туманів такими, якими їх ніхто до цього не сприймав. Не станемо сперечатися, імпресіонізм дійсно піднявся високо в зображенні, точніше сказати, оживленні простору в живописі за допомогою майже всіх можливих фарб. Але якщо таке оживлення перетворити в єдиний принцип і перенести його на зображення різних предметів, то ми змушені будемо визнати, що кубізм з його претензіями «всєбічно» охопити предмет, взяти його з «кінематографічної» точки зору (об'ємно) більш відповідає цілям живопису, ніж будь-який його інший напрямок.

На жаль, ми не маємо можливості зупинитися на питаннях синтезу різних художніх елементів у живописі як цілісному явищі мистецтва. Було б вельми важливим для художньої практики детальніше розглянути межі пейзажного, портретного живопису, наявності в ньому скульптурності, музикальності тощо.

У зв'язку з цим особливий інтерес представляє музика як специфічне художнє явище. У минулому музика могла підніматися до естетичного значення тільки в тій мірі, в якій могла бути пов'язаною зі скульптурою чи архітектурою як видами мистецтва, точніше, з утилітарною або моральною формою естетичного процесу. Про те, що музика тут ще не відокремлювалася в самостійний вид мистецтва, свідчать багато джерел. Крім вже сказаного вище, можна відзначити, що утилітарну функцію музики визнавали араби, пропонуючи використовувати її в медичних цілях. Ібн Сіна відзначав, що «слухання особливих видів музики в особливі часи дня і місяці за певних умов стало частиною їх терапевтики» [54, 53]. У значенні утилітарного феномена постає музика для піфагорійців, в ній вони вбачали засіб для «лікування пристрастей» і інших хвороб. А Фарабі прямо вказував на корисність музики «для здоров'я тіла, бо коли захворює тіло, то марніє і душа... Тому зцілення тіла відбувається таким чином, що зцілюється душа, що її сили стримуються і пристосовуються до її субстанції завдяки звукам, які виробляють таку дію» [23, 151]. Нарешті, аналогічне ставлення до музики можна знайти у Аристотеля, вся теорія катарсису якого прямо впирається в тлумачення музики як явища, пов'язаного безпосередньо з утилітарною формою естетичного процесу.

Як самостійний вид мистецтва музика пов'язана з рухом інтонаційних форм відносин і спілкувань між людьми, що історично викристалізувались. Як зауважив Гегель, музика «знаходиться в родинних стосунках з архітектурою, хоча й протилежна їй» [21, т. 3, 281], позаяк «запозичує свої форми не з наявного матеріалу, а зі сфери духовного вимислу, щоб втілити їх частково за законами тяжкості (тобто тяжіння, напруги - А. К.), частково за правилами симетрії і евричмії».

З одного боку, вона, незалежно від вираження почуття, слідує гармонійним законам звуку, які ґрунтуються на кількісних відношеннях, з іншого боку, завдяки повторенню такту і ритму, як і завдяки подальшій розробці самих звуків, вона часто виявляється під владою закономірних і симетричних форм. Таким чином, в музиці панують глибока задушевність і проникливість і разом з тим найсуворіша розсудливість, так що музика об'єднує в собі дві крайності, які легко стають самостійними відносно один одного. За такого відокремлення музика переважно отримує архітектонічний характер, коли вона, звільнившись від вираження почуття, з великою винахідливістю зводить для себе самої музично закономірну будову звуків»[21, т. 3, 281- 282].

Як і у випадку з живописом, архітектонічний момент в музиці не можна перетворювати на самоціль. Не сама по собі напруга тонів (не їх розсудкові побудови в «симетричні форми», не їх довільне поєднання, що «роздирає слух», «ломка» тимчасового інтонаційного ладу) є живою душею музики, а інтонація, до того ж не в тому випадковому вираженні, в якому вона можлива в мовленні чи запозичена зі сфери природи, а представлена як безпосередній рух історично сформованого поля «тектонічних» відносин між людьми. Іншими словами, живою серцевиною музики є все багатство інтонаційних відношень. Там, де мало місце збайдужіння таких відносин, там збайдужінню піддавалася і інтонаційна сфера їх виявлення. І якщо заперечувати тут тому метафізичному уявленню, ніби музика зобов'язана своїм існуванням лише «чутному» як такому, то ми могли б сказати, що, навпаки, вона завжди протистояла цьому «чутному», як воно могло проявлятися по буденному, монотонно і т. д. За образним висловом Б. В. Асаф'єва, «музика - природні багатства, а слова - дуже часто асигнації. Слова можна говорити, не інтонуючи їх якості, їх істинного змісту; музика ж завжди інтонаційна і інакше «не чутна» [7, т. 5, 173]. Отже, як і всі попередні види мистецтва, музика теж ґрунтується на специфічному протиріччі. Найближчим чином вона протистоїть збайдужінню людини до суспільних (людських) форм відносин, виражених живим рухом інтонації.

У музиці не повинен абсолютизуватися не тільки архітектонічний, а й власне живописний (ситуаційно видимий) момент. Багато говорилося про так звану «кольорову музику». Прагнення доповнити музику беззмістовним кольором є результатом нерозуміння справжнього зв'язку музики з живописом, тобто по суті нерозумінням їх абсолютних і відносних меж. Естетичний вплив музики може бути дійсно підсилено, але не за допомогою її простого «склеювання з видимим», а за рахунок збагачення її справді живописним моментом - моментом вираження тієї ситуаційної дії, яка сама повинна бути по-художньому оформленою. Тому, як нам здається, кольорова музика вже давно існує. Це - музика кіно, де може органічно зливатися мальовничість дії з його музикальністю, або опера.

Нарешті, третім видом мистецтва, що покладає багатство людських відносин своїм безпосереднім предметом, є художня література. Своєю самостійністю остання зобов'язана не слову як такому, а слову історично самоцільному (слову-відношенню), яке тільки на певному етапі соціального розвитку висувається в своєму особливому

суспільному значенні. Як уже зазначалося, в епосі слово носило міфологічний характер і підпорядковувалося вираженню певних конкретних форм спілкування між людьми. Лише з виділенням декоративно-прикладного мистецтва воно набуває значення художнього елемента в структурі даного виду мистецтва. У тій мірі, в якій останнє взагалі могло протистояти збайдужінню людини до предметів першої життєвої необхідності, а саме слово - зберігати значення цієї необхідності, в тій самій мірі і епічна форма його прояву могла підніматися до форми власне художньої. У такому значенні живе слово склало цілу епоху в розвитку мистецтва.

Однак на ступені буржуазного буття усні оповіді, живе мовлення, бесіда і т.д. об'єктивно не могли бути відповідним засобом для вираження всієї повноти нового ідеалу, що народжувався. Справа не просто в появі друкарського верстата, завдяки якому книга може замінити живого оповідача, або появі писемності та вдосконалення техніки, а в зміні характеру соціальних відносин між людьми, взятих в певних умовах. Якщо у «вік героїв» або навіть в рабському і кріпосному світі в сфері власне виробництва людина ще не могла звертатися за допомогою живої мови, бесіди, мовлення, інтонації тощо, то в сфері безпосередньо буржуазного виробництва людина виступає додатком техніки, що «гуркоче і брязкає», де вказане спілкування стає просто неможливим. Але і це - не найголовніше. Пролетарські відносини повинні виступити максимально усупільненими, і для справи такого усупільнення, само собою зрозуміло, слово епічне мало до певної міри поступитися місцем слову друкованому, слову літератора чи - власне літературному.

Художня література протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм відносин виражених через слово (живе, чи друковане), і цим покладає свої абсолютні межі як вид мистецтва. Проте кінцевою метою для літератури не є це опосередковане через друк (літери) слово відношення, хоча своєю закінченістю як виду мистецтва, своїми абсолютними межами вона зобов'язана саме такому слову. Кінцева мета літератури, а точніше, і всього мистецтва, яке знаходить в ній найширші можливості для зображення багатства людських відносин, - залишається специфічно суперечливою. З одного боку, література тяжіє до зняття зазначеної опосередкованості свого слова через літеру, друк. Адже справжня безпосередність людського відношення (слова відношення) полягає в тому, що воно виражене не через щось (фарби, звуки або літери), а в живій формі. Але, слідуючи такій меті, література перестає бути власне літературою. З іншого боку, залишаючись такою, вона не може віднайти вже і свій специфічний предмет, який був би важливим для мистецтва, але який до цього не зачіпався нею. Навряд чи можна знайти такі сфери людської життєдіяльності, форми спілкування людини з природою і самою людиною, які були б не підвладні інтересам літератури. У цьому сенсі мистецтво в особі останньої закінчує своє формування за предметом, але не за формами і засобами вираження і зображення його.

Тут ми стикаємося з надзвичайно цікавим пунктом у розвитку мистецтва взагалі. Мабуть, цей пункт - своєрідне відродження мистецтва, а не кінець його розвитку. Але всяке відродження передбачає певне повернення до вихідного. Перший шлях такого

повернення ми вже показали на прикладі того, як живопис може своєрідно «задкувати» до архітектури. Мабуть, з ним пов'язано лише збіднення мистецтва, а не його збагачення. Послідовне здійснення такого повернення може привести просто до виходу художньої діяльності за межі мистецтва взагалі (що ми і бачимо в ланцюзі напрямків: імпресіонізм - експресіонізм – кубізм тощо). Другий шлях припускає інше повернення: слідування цілком природному прагненню мистецтва, придбати ... «декоративно-прикладну функцію». Ми беремо в лапки ці слова, адже по суті йдеться лише про повернення мистецтва до «прикладної», справді практичної форми свого буття. Зрозуміло, що цей другий шлях обумовлений історичними вимогами справжнього усупільнення не тільки того предмета, яким протягом історії цікавилось мистецтво, а й самого мистецтва як людської здатності, як практичним чином вираженої «сутнісної сили» людини. Це усупільнення абсолютно чуже руху так званого «масового мистецтва», покликано зруйнувати цільність людської свідомості і найближчим чином тих відносин, які несуть в собі комуністичну мораль. Тому, повернення мистецтва до «прикладної» функції, як його слід тут зрозуміти, є по суті подальшим розвитком художньої свідомості завдяки перетворенню її в своєрідну продуктивну силу суспільства. Зупинимося на деяких моментах цього перетворення.

4.3. ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ПЕРЕТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ В УНІВЕРСАЛЬНІ ФОРМИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. МЕЖІ ТЕАТРУ, КІНО І ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ В СИСТЕМІ ВИДОУТВОРЕННЯ МИСТЕЦТВА.

Розглянуті ідеальні форми естетичного процесу є результатом подолання соціальної залежності людини в історії. Ми спробували виокремити такі форми в їх деякому самостійному, стійкому вираженні стосовно тієї чи іншої історичної епохи. Однак слід пам'ятати, що всі вони зливаються в єдине ціле вже на рівні пролетарського буття. У логіці безпосередньо морального стану пролетарів покладена і вся історія людської небайдужості до світу. Отже, зазначені форми не можуть існувати відокремлено. Ключ до їх «анатомії» покладено в довершеній формі суспільного (комуністичного) ідеалу. У проведеному аналізі важливо було показати, що такий ідеал - це воістину по-крупниці складені людські муки, з якими долалися всілякі форми відчуження, експлуатації, соціального збайдужіння людей. Але важливо було показати також, що і та небайдужість до світу, яка формувалася протягом всієї історії, зберігала лише ідеально (духовно) виражене значення. Якщо для історично першої людини власне колективна виробнича діяльність була і способом її реального цілісного ствердження, то в подальшому розвитку таким способом ставав лише спонукальний мотив до такого роду ствердження - діяльність самосвідомості: релігійної, художньої тощо. Справжній рух життя і всіх реально виражених станів людини пов'язувався з рухом приватної власності і пануючими формами відносин. Тому і якесь привласнення «відчуженого життя», тобто безпосередності людських форм його прояву, могло здійснюватися тільки ідеально, шляхом відтворення тієї самої релігійної, художньої і т.д. свідомості. Причому таке ідеальне привласнення залишалося стійким доти, поки відтворювався

сам ідеал життя, що, як умова такого відтворення, вважає ще певну свободу матеріального життя людини. Скажімо, кріпак, зайнятий переважно виготовленням сільськогосподарського продукту, виробництвом споживчих вартостей, ще не стикається з питанням забезпечення свого фізичного існування (в результаті пекар, виконуючи свої безпосередньо виробничі функції, не помре з голоду). Тому і необхідність привласнення ним сукупної продуктивної сили, привласнення цілісності всіх своїх «сутнісних сил» тут ще рухається в межах чистої стихійності відтворення самої свідомості - релігійної чи правової, наукової чи художньої.

Зовсім іншу картину ми бачимо на стадії пролетарського буття. Пролетарі «повинні привласнити існуючу сукупність продуктивних сил не тільки для того, щоб домогтися самодіяльності, а й взагалі для того, щоб забезпечити своє існування» [1, т. 3, 67]. Це означає, що якщо раніше виробництво матеріального і духовного життя людей носило роз'єднаний характер не тільки практично, а й теоретично, в свідомості, якщо в розмаїтті форм останніх (в мистецтві, релігії, науці тощо) відбивалася лише випадковість вираженої цілісності життя людини (мабуть, цій випадковості і зобов'язане існування різних форм свідомості), то на стадії пролетарського буття, навпаки, в необхідності відтворення матеріального життя - цієї найпершої умови для ствердження і привласнення будь-якого життя - вже покладається і необхідність виробництва «буття» свідомості взагалі або ж усвідомленого буття як такого. «Тільки на цій стадії самодіяльність збігається з матеріальним життям, - пишуть К. Маркс і Ф. Енгельс, - що відповідає розвитку індивідів в цілісних індивідів і усунення будь-якої стихійності. Точно так же відповідають одне одному перетворення праці в самодіяльність і перетворення колишнього вимушеного спілкування в таке спілкування, в якому беруть участь індивіди як такі. Привласнення всієї сукупності продуктивних сил об'єднаними індивідами знищує приватну власність» [1, т. 3, 68-69].

Але це означає й інше. Тільки на даній стадії розвитку людського суспільства матеріальне і духовне виробництво починає збігатися за своєю безпосередністю, цілісністю руху, спочатку - чисто теоретично, в цілісності форм свідомості взагалі, а потім і практично, у формі усвідомленої необхідності реального скасування відчуженої праці. Стадії цього практичного руху відповідає і дійсне привласнення людиною всіх ідеально сформованих здатностей людей як здатностей до суспільної самодіяльності. Це привласнення починається з того, що зусиллями самих виробників здійснюються найраціональніші форми управління виробництвом, створюються реальні умови для подолання розбіжностей між розумовою і фізичною працею, усуваються диспропорції в самовихованні людиною своїх потреб. «...Але тим не менше це все таки залишається царством необхідності. По той бік його починається розвиток людських сил, які є самоціллю, справжнім царством свободи, яке, однак, може розквітнути лише на цьому царстві необхідності, як на своєму базисі» [1, т. 25, ч. 2, 387].

Універсально чуттєва діяльність людини може виникнути лише в універсально виробничій формі. Сенс останньої зовсім відмінний від тих станів людини, які відтворювалися духовно, в ідеалі, і в яких теж представлялася певна цілісність людини.

Але, не кажучи вже про те, що така цілісність рухалася в уже відомих нам суперечностях всього «зацікавленого» і «незацікавленого», як вони породжувалися соціальним антагонізмом, вона завжди залишалася і по-своєму, однобічною.

Якщо античне мистецтво і представляло цілісну людину, то тільки в одній з її ідеальних здібностей. Якщо сучасне мистецтво, знімаючи всі однобічності в своєму уявленні належної людини, показує її справжню цілісність, то єдине, чого воно може досягти своїми власними (духовними) засобами, полягає тільки в тому, щоб довести думку, волю, почуття людини до внутрішньої необхідності реалізації такої цілісності. Але, домігшись цієї мети стосовно суспільства як кожної людини, воно вже не може залишатися власне художнім явищем, формою свідомості. Тут-то і виникає та парадоксальна ситуація, коли мистецтво починає віддавати «власну історію» людині заради того, щоб самому «померти», але «померти» тільки своєю «колишньою формою», згаснувши живим моментом справжнього людського стану людини, її здатністю.

Ми говоримо про парадоксальність такої ситуації, адже, здавалося б, зовсім не важко зрозуміти, що мистецтво не може замикатися в своїх власних цілях, а має виходити в практику життя, тобто «знімати» себе за допомогою зміцнення власної сутності в формах людської самодіяльності. Це тяжіння мистецтва до перетворення в таку самодіяльність варто було б зрозуміти значно раніше, ніж воно отримує своє збочене вираження в практиці сучасного буржуазного мистецтва.

Звернемо увагу на так званий «новий театр», це дітище буржуазної «масової культури». Його творці прекрасно розуміють, що те життя, яке відтворює мистецтво, залишається умовним. А щоб останньому бути чимось не безумовним, воно має стати необхідністю кожної людини, причому необхідністю усвідомленою, доведеною до моральної вимоги. «Новий театр» руйнує цю мораль тим, що під виглядом «зближення» мистецтва з життям навмисно стирає будь-яку грань між умовністю театральної дії і дійсністю стану глядачів, які найменше бажають бачити своє власне переживання умовним. Тут мистецтво «вбивається в зародку», без «дозрівання» до загальної потреби свого перетворення в те, у що його слід було б перетворити. Змішання «ролей» актора і глядача - це не просто прийом чистої режисури; ним руйнуються межі театру як виду мистецтва взагалі, отже, і всі межі мистецтва як такого.

Ми далекі від прогнозів про час остаточного перетворення мистецтва в універсальну здатність кожної людини, про повну реалізацію тих ідеалів, які воно болісно виробляло і закріплювало в своїх видах. На жаль, вимоги історичної моралі ще не стали внутрішнім надбанням усіх людей, і це не залежить від простого побажання людини. Формування універсальної чуттєвої культури передбачає найрозвиненішу продуктивність праці, рівень усупільнення засобів виробництва, рух духовності людини до її постійної творчої самореалізації.

Прагнення мистецтва знайти свою «прикладну» форму вираження спочатку означає лише те, що воно прагне зняти з живого слова, інтонації і моменту дії (художня література, музика і живопис) їх опосередкований вияв через друк, звук, фарби. Ця своєрідна «емансипація» слова, інтонації і дії людини означає по суті повернення їм справжньої безпосередності. Адже мета будь-якого відношення полягає в тому, щоб бути вираженим не "через щось», а цілком живими формами свого прояву. Такого роду зняття опосередкування всіх відносин людини, «повернення» зазначеним видам мистецтва їх безпосередньо «прикладного» вираження і становить специфічну особливість театру як виду мистецтва. У формі сценічної дії (в особі цілком реальної діяльності актора) ми і спостерігаємо це «повернення» літературі, живопису, музиці безпосередньо живого прояву слова, інтонації і дії. Людські стосунки, що практично цікавлять мистецтво, набувають у театрі всю повноту і завершеність свого вираження. Мабуть, Гегель небезпідставно називав театр... общиною. Але, зрозуміло, не в тому сенсі, що в театрі завжди є група акторів, об'єднаних спільними інтересами; мається на увазі те, що в сценічній дії всі колізії взаємин між людьми (акторами) вирішуються на користь ідеалу, справедливості, добра тощо, що головна мета такого вирішення переслідує дійсно гуманні, людські, колективні завдання. І фактично, якби сценічну дію позбавити сцени, то ми мали б нормальну людську спільноту, де завжди панувало, принаймні в намірах і прагненнях людей, почуття тієї самої справедливості, обов'язку тощо.

Однак гра в театрі - не реальне життя, в рівній мірі і останнє, перенесене на сцену, - це ще не театр. «У театрі мало грати, чинячи як в житті, - відзначав Мільтініс Ю., головний режисер Драматичного театру Паневежис, - тут частіш за все не буде вираження його сенсу. Жити як в житті слід в самому житті, для цього нічого займати сцену»[50, 52]. Душа театру - взаємини між людьми, що безпосередньо розігруються на сцені у вигляді живої колізії, яка розвивається і розв'язується. Тут, як каже Гегель, «промови і заперечення проголошуються зараз, на наших очах» [21, т. 3, 546]. Тому «тут важлива передумова, що воля і серце людини, рух її серця і її рішення будуть безпосередніми, і взагалі все буде тут сприйнято прямо, від серця до серця, з уст в уста, без кружного шляху нескінченних роздумів» [21, т. 3, 546]. Гегель прямо вказує, що завдяки цій безпосередності в театральній дії досягається певна емансипація того, що «раніше було більш-менш простим супроводом і засобом, даючи йому розвиватися самому по собі. Такої емансипації в процесі розвитку драми досягають як музика і танець, так і акторське мистецтво у власному розумінні»[21, т. 3, 570]. Гра актора - своєрідний стержень зазначеної емансипації. «У живописі і скульптурі художник сам виконує свої задуми в фарбах, бронзі або мармурі, а якщо музичне виконання і потребує рук і голосу інших людей, то тут все-таки бере верх механічна спритність і віртуозність, хоча душа і має бути присутня у виконанні. Актор же вступає в художній твір у всій своїй індивідуальності, зі своїм виглядом, обличчям, голосом, отримуючи завдання повністю злитися з характером, який він представляє на сцені»[21, т. 3, 568].

Проте театральне дійство завжди обмежене межами сцени (не має значення - великої чи малої). Ця обмеженість, в якій покладена і вся умовність театру, мабуть, означає

тільки те, що останній не в змозі зобразити колізію людських відносин в безмежності їх просторово-часового прояву. Іншими словами, весь простір театру як виду мистецтва - це умовність виразу в ньому архітектурного елемента. Гегель небезпідставно підкреслював, що «на противагу епосу, який може з граничною різноманітністю, спокоєм і широтою змін розгортатися в просторі... драма створюється не тільки для внутрішнього уявлення, як епос, а й для безпосереднього споглядання» [21, т. 3, 545]. Те саме можна сказати і про театральний час. «...Драма не може розтягуватися, досягаючи такої самої широти, яка необхідна для справжньої епопеї» [21, т. 3, 548]. Отже, театральне дійство пов'язане з певною єдністю місця і часу, що відбувається на сцені; театр не «повертає» і не може «повернути» архітектурі так само неопосередкований (як у випадку з інтонацією, словом і т. д.) живий прояв. Фактично це означає, що якими б вільними не були вчинки акторів, сцена не дозволяє їм виходити за свої межі, нехай в таку сцену будуть включатися і всі глядачі у залі. Актор не може «вийти» з сценічної дії, не зруйнувавши її як власне театральну. У цьому сенсі можна сказати, що хоча «сцена є почасти архітектонічним оточенням» [21, т. 3, 562], саме архітектура як вид мистецтва (а не самостійний предмет дійсності) є всією умовністю театру, а тим самим покладає і межі всієї його художності.

Але згаданий «вихід» актора за межі сцени - це своєрідне збагачення театру архітектурністю, емансипація останньої - в принципі можливий, і з цим, як нам здається, пов'язана необхідність функціонування кіно як художнього явища, до того ж необхідність соціальна. Кінематограф «розсовує» сцену театральної дії, роблячи її фактично безмежною: «сценою» реального життя і дійсного буття людей. Іншими словами, саме кіно робить своєрідне зняття з театру його «архітектурної» умовності, робить просторово-часову сферу театральної колізії безумовною і цілком достовірною. Разом з тим в межах кінематографічної «сцени» не відбувається і не може відбутися вже відомого нам «повернення» безпосередньо інтонації, слова, дії (живопису, музики, художньої літератури) справді живих форм вираження. У кіно відсутній живий актор, він може перебувати в залі для глядачів, спостерігаючи за своїми діями на екрані, слухаючи свою власну інтонацію тощо. Те, що є слабкою стороною театру, стає сильною стороною кіно, і навпаки. У цьому сенсі, як і межі театру, межі художності кіно визначаються не особливим самостійним предметом, а внутрішніми межами живопису, музики і художньої літератури.

...Система видоутворення мистецтва, як ми намагалися її тут викласти, безумовно, вимагає особливої конкретизації в пунктах переходів одного виду мистецтва в інший. Тільки при ретельному з'ясуванні їх взаємозв'язку можна правильно вирішити питання про синтетичний характер сучасного мистецтва, намітити правильні шляхи його збагачення і - що не менш важливо - знайти більш специфічні і дієві критерії критики реакційної сутності сучасного буржуазного мистецтва.

* На жаль, в Зібранні творів (друге видання) це місце тексту перекладається як «існує лише в їх голові» [1, т. 23, 105]. Звісно, що це менш вдалий варіант перекладу.

** «Праця... тут найголовніша, вона є тією силою, яка стоїть над індивідами; і поки ця сила існує, доти повинна існувати і приватна власність»[1, т. 3, 50].

*** Часом лише за зовнішнім виглядом людей ми можемо безпомилково визначати їх рід занять, професію, стійкий характер праці (наприклад, художник він чи шахтар). І це небезпідставно. Але, на жаль, уже склалося і своєрідне повір'я, коли лише за «тілесною конституцією» людини, а то і просто за «блиском» її очей чи «нервовим» рукам починають виносити судження і з приводу «всього майбутнього» такої людини: бути їй культурним і інтелігентним трудівником чи, скажімо, дармоїдом-алкоголіком (якщо до того ж відомо, що найближчі предки останньої дещо «грішили» вживанням відомого «зілля»). Істини в такому пророцтві так само мало, як мало в людській руці вже чогось такого, що не несло б на собі відбитку історичної праці. Більш того, така «істина» залишається взагалі соціально шкідливою, якщо вади людини пояснювати якоюсь «спадковістю», «вродженістю», коротше - апелювати до тих самих «генів», яким сучасний філістер починає поклонятися як «новому» богу, сліпо вірячи в нього то як в «щасливу долю», то як в «неминучий і злий рок».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Маркс К., Енгельс Ф. Соч., 2-е изд.
2. Маркс К., Енгельс Ф. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, 689 с.
3. Маркс К. Капитал, т. 1. М., Госполитиздат, 1949, 794 с.
4. Ленин В. И. Полн. собр. соч.
5. Материалы XXVI съезда КПСС. М., Политиздат, 1981, 224 с.
6. Античные риторика. М., Изд-во Моск. ун-та, 1978, 352 с.
7. Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5-ти т М, Изд-во АН СССР, 1952–1957.
8. Асмус В. Ф. Античная философия. М., Высшая школа, 1976, 544 с.
9. Батенин С. С. Человек в его истории. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1976, 295 с.
10. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Искусство, 1965, 248 с.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, 424 с.
12. Блонский П. П. Избранные педагогические произведения. М., Просвещение, 1961, 696 с.
13. Бородай Ю. М. Диалектика системного и генетического методов в марксовом анализе. — В кн.: Принципы историзма в познании социальных явлений. М., Наука, 1972, с. 134–170.
14. Босенко В. А. Диалектика как теория развития. Киев. Изд-во Киев, ун-та, 1966, 248 с.
15. Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., Искусство, 1956, 292 с.
16. Вегнер В, Рим. В 2-х т., т. 1. СПб., 1912.
17. Вейман Р. История литературы и мифология. М., Прогресс, 1975, 344 с.
18. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., Наука, 1972, 268 с.

19. Волков Г. Н. Сова Минервы. М., Молодая гвардия, 1973, 256 с.
20. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., Просвещение, 1967, 93 с.
21. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. М., Искусство, 1968–1973.
22. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., Наука, 1977, с.
23. Григорян С. Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана. М., Изд-во АН СССР, 1960, 331 с.
24. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., Искусство, 1972, 319 с.
25. Гуревич А. Я. Мировая культура и современность. — Иностран. лит., 1976, № 1, с.
26. Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., Наука, 1976, с. 246–276.
27. Джидарьян И. А. Эстетическая потребность. М., Наука, 1976, 186 с.
28. Доватур А. И. Рабство в Аттике VI–V века до н. э. Л., Наука, 1980, 136 с.
29. Дробницкий О. Г. Понятие морали. М., Наука, 1974, 379 с.
30. Жданов Ю. А. Теоретический фундамент социалистической культуры. — 30. Коммунист, 1981, № 6, с. 48–54.
31. Ильенков Э. В. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., Изд-во АН СССР, 1960, 285 с.
32. Ильенков Э. В. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М., Политиздат, 1974, 272 с.
33. Ильенков Э. В. О материальности сознания и трансцендентальных кошках. — В кн.: Диалектическое противоречие. М., Политиздат, 1979, с. 252–271.
34. История марксистской диалектики. М., Мысль, 1971, 536 с.
35. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. М., Искусство, 1964–1970.
36. Кабо В. Р. Синкретизм первобытного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. М., Искусство, 1972, с. 275–300.
37. Кантор К. Красота и польза. М., Искусство, 1967, 279 с.
38. Кедров Б. М. Единство диалектики, логики и теории познания. М., Политиздат, 1963, с.
39. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. М., Мысль, 1972, 312 с.
40. Копнин П. В. Гносеологические и логические основы науки. М., Мысль, 1974, с.
41. Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. М., Наука, 1973, 224 с.
42. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. М., Искусство, 1980, 584 с.
43. Лифшиц М. А. Лессинг и диалектика художественной формы. — Вопросы философии, 1979, № 9, с. 143–153.
44. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., Худож. лит., 1971, 415 с.
45. Лой А. И., Шинкарук Е. В. Время как категория социально-исторического бытия. — Вопросы философии, 1979, № 12, с. 123–137.

46. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., Высшая школа, 1963, 584 с.
47. Лосев А. Ф. История античной эстетики (высокая классика). М., Искусство, 1974, 599 с.
48. Лосев А. Ф. История античной эстетики (Аристотель и поздняя классика). М., Искусство, 1975, 776 с.
49. Межуев В. М. Человек в системе общественных производительных сил. — *Вопр. филос*, 1981, № 4, с. 96–101.
50. Мильтинис Ю. Метафора жизни — *Театр*, 1977, № 5 с. 51–58.
51. Науменко Л. К. На путях научного поиска. — *Правда*, 1974, 24 сент.
52. О состоянии и направлении философских исследований. — *Коммунист*, 1979, № 15, с. 66–79.
53. *Община в Африке: проблемы типологии*. М., Наука, 1978, 296 с.
54. Овсянников М. Ф., Смирнова З. В. *Очерки истории эстетических учений*. М., Изд-во Академии художеств, 1963, 452 с.
55. Поршнева Б. Ф. *О начале человеческой истории*. М., Мысль, 1974, 487 с.
56. Производительные силы как философская категория (материалы «Круглого стола»). — *Вопр. филос*, 1981, № 4, с. 87–105.
57. Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. — В кн.: *Ранние формы искусства*. М., Искусство, 1972, с. 31–76.
58. Тэн И. *Лекции об искусстве (философия искусства)*. М., Изд-во ВЦИК, 1919, 112 с.
59. Угринович Д. М. Сущность первобытной мифологии и тенденции ее эволюции. — *Вопр. филос.*, 1980, № 9, с. 135–147.
60. Утченко С. Л., Дьяконов И. М. *Социальная стратификация древнего общества*. М., Наука, 1970, 20 с.
61. Файнберг Л. А. Возникновение и развитие родового строя. — В кн.: *Первобытное общество*. М., Наука, 1975, с. 49–87.
62. Флобер. *Саламбо*. Киев, Гослитиздат Украины, 1956, 268 с.
63. Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М., Наука, 1978, 606 с.
64. Шинкарук В. И. *Единство диалектики, логики и теории познания*. Киев, Наукова думка, 1977, 367 с.
65. Щекочихин Ю. У всех на виду. — *Лит. газ.*, 1981, 1 апр.
66. Эльконин Д. Б. *Психология игры*. М., Педагогика, 1978, 304 с.
67. Ястребова Н. А. Пространственно-тектонические основы архитектурной образности. — В кн.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., Наука, 1974, с. 210–220.
68. Berenblum. *Science and Modern Civilisation. Science and the future of mankind*. Bloomington, Indiana University Press, 1964, 357 p.
69. Insel P. M., Lindgren H. C *The close for comfort. The psychology of crowding*. — Englewood Cliffs (N. Y.) Prentice — Hall, 1978, Dec, p. 157–168.

70.Choldin H. M. Urban deusity and pathology. — Annual revue of sociology, Palo Alto (Cal.), 1978, p. 91–113.

До біографії автора

Канарський Анатолій Станіславович

Народився 16 квітня 1936 р. у селі Рудня /ГрабівкаКоростишівського /Житомирського району Житомирської обл. Після закінчення семирічної школи в 1954 році вступив до військово-технічного училища морської авіації. У 1957-1959 рр. - офіцер Радянської Армії. Демобілізувавшись за станом здоров'я, працював учителем в Костромській області (1959-1961). У 1961 р вступив на філософське відділення історико-філософського факультету Київського університету. Ще студентом третього курсу почав читати спецкурс з естетики Гегеля, демонструючи не тільки знання предмета, а й свіжість думки, глибину теоретичного бачення естетики як філософської системи. Після закінчення університету в 1966 р працював асистентом кафедри етики та естетики. На цій кафедрі він працював усе своє життя: старший викладач, доцент, професор. Захистив кандидатську (1969) і докторську (1983) дисертації без відриву від роботи. У жовтні 1984 за науковим відрядженням поїхав до Польщі (Wrocław, Warszawa). Тривала побутова невлаштованість, хвороба, виснажлива праця, поза наукові пристрасті стосовно творчості вченого, призвели до раптової смерті Анатолія Канарського 28 грудня 1984 року в Варшаві. Похований в Києві на Байковому цвинтарі.