



А. С. Канарський

ДІАЛЕКТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Книга II. ҐЕНЕЗА ЧУТТЕВОЇ КУЛЬТУРИ

ЗМІСТ

ЕСТЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС В ІСТОРІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ	3
РОЗДІЛ I. МІФОЛОГІЧНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ І СПІВ-ОБРАЗНЕ.	27
1.1. ІСТОРИЧНО ПЕРША ФОРМА ЛЮДСЬКОЇ БЕЗПОСЕРЕДНОСТІ ТА ЇЇ ПРЕДМЕТ.....	27
ВЛАСНЕ ПРАКТИЧНИЙ І ДУХОВНИЙ СЕНС ОЦІНОЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ.....	27
1.2. МІФОЛОГІЯ. ПРО ПОЧАТОК РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА І ЙОГО ОСНОВНЕ ПРОТИРІЧЧЯ.....	50
ВИТОКИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА.....	50
РОЗДІЛ II. УТИЛІТАРНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ТА КОРИСНЕ.....	80
2.1. СВОЄРІДНІСТЬ ОСНОВ РОЗВИТКУ АНТИЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРОБНИЦТВА.....	80
ІСТОРИЧНА ЗМІНА ФОРМИ ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ.....	80
2.2. КОРИСНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО, РЕЧОВИЗМ І БЕЗПОСЕРЕДНІСТЬ ЛЮДСЬКОЇ ПЛАСТИКИ. 102	
ПРИНЦИП СКУЛЬПТУРНОСТІ, МЕЖІ СКУЛЬПТУРИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА.	102
РОЗДІЛ III. МОРАЛЬНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО.....	126
ЕСТЕТИЧНЕ І «НАДЧУТТЄВЕ» (БЕЗПОСЕРЕДНЬО ДУХОВНЕ).....	126
3.1. ДО ПИТАННЯ ПРО ЕСТЕТИЧНУ КУЛЬТУРУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.....	126
СПІВВІДНОШЕННЯ УТИЛІТАРНОГО І МОРАЛЬНОГО В ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ.....	126
3.2. ЕСТЕТИЧНА СУТНІСТЬ АРХІТЕКТОНІКИ. МЕЖІ АРХІТЕКТУРИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА.....	145
РОЗДІЛ IV. МОРАЛЬНА ФОРМА ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ТА ХУДОЖНЄ.....	158
4.1. СВОЄРІДНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ У ФОРМІ ІСТОРИЧНО УСВІДОМЛЕНОЇ (МОРАЛЬНОЇ) ДІЇ. СПІВВІДНОШЕННЯ МОРАЛЬНОСТІ І МОРАЛІ В ЕСТЕТИЧНОМУ СТАВЛЕННІ ЛЮДИНИ.....	158
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.....	177
4.3. ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ПЕРЕТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ В УНІВЕРСАЛЬНІ ФОРМИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. МЕЖІ ТЕАТРУ, КІНО І ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ В СИСТЕМІ ВИДОУТВОРЕННЯ МИСТЕЦТВА.....	188
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	195
До біографії автора.....	201
ПОСИЛАННЯ.....	201

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 та 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 та 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», самотництва 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 випливають 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 досягнення 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 досягнення «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 типові, 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, якесь 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 непереконаливим. 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. Бородаю 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 єдино 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 шаблони розвитку предмета (а непрямим 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 шаблів 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, вузьокласової 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», «крупичку», «уламок» тощо вищого структурного утворення, або, навпаки, вищого - як деякої «суми елементів», «набряклої крупичці», «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 досягнення 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 безпорадного» 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 онтологізма, 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 підмінити 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 - і 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, невігаданості 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 ізолюваності, 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 ізолюваного 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 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-собою породжує патологію відносин між людьми», що, «втрачаючи прямий контакт і зв'язок з навколишнім світом, житель міста стає індіферентним, 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 щаблин 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 самостійне 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 справедливність 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, не розчленованість 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: «Обіг 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 обігів не обмінювалися на один й 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 само-цінною, 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

обтяжливості 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 теоретичному 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, співобразного. 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] ^[1], 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 людини; 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 дрібними 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 «brate» 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; почасти 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 «спів-образне», 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 якось 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, буквальный 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 своєю 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 здійснювалось 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 світо-ствердження 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. Напрямок 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 відзначити, 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 «зображати 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 шабля саморуху «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 минущими моментами саморуху «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 взнаки 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 предметним, 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 заздальгідь 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 самоцільності 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 саморуху «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 разюче, 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, заповнювалась 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 співобразність 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 збайдужілого 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 збайдужілої 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 збайдужілою 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 збайдужілою 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», по-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 самотійних 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 самотійної «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

безпосередньо 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 *techne*), 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.

РОЗДІЛ 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 шаблینی; 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

протириччя, 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 такій 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 надбудовним 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. Лосева «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 зупинитися 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, - поводження 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]. (Нажаль, 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 буттям, «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 [2]. 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-смісловим 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. Сенс 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 перекидатися 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 Аристодаму 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 застиглій) 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 *σῆμα*, тобто «тіло», і як *ἰσχύς* (-ε) - «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. Більш того, 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-фрігійцем 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 самотійному 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 самотійності 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. Лосєва 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 минуле, 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 нишпорили навколо себе налитими кров'ю очима, поглинаючи поглядами те, що вже не могли захопити. Інші ходили по столах, накритих пурпуровими скатертинами, і, ступаючи між страв, давили ногами підставки зі слонової кістки і тірські скляні посудини. Пісні змішувалися з хрипом рабів, що вмирали 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 скатертини 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 багатівікового 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, одностороння, 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 [3]. 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 заздалегідь 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 голодовок, 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», зняряддевість, 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, залишалось 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 запитами 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 «Одіссей» 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 статичності 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 - самотійності 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 самотійності, 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-одичне»[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 одичності 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 трудністю, яка ніколи не вставала перед ідеалістичною естетикою, що підганяла дійсність, практику під задалегідь 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 зuboжіння 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, суцього 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) безглуздим»[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 рамки дослідження - логічного ходу думок, який був проведений щодо попередньої історичної епохи. Предметом уваги тут буде залишатися класична форма феодально-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» (*medium aevum*), 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 священників, 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 феодальної 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 додатком 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 (вартій) 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 – само-виробництво), 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 минуцність 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 передумови 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 упередженій 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 «свою», 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 неувагу 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 піетиські трактатики, 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, скінченним 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 натури, 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 авантюрний 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», «житіях» 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 самотійність 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 протівна 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 противних 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 похмурим. 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, схоплюючи 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 норотив 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 неосяжністю просторів, що наростають і перетікають, вознесінням 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, півтораста зображень богів, позолочених і зі слонової кістки, причому сюди не включені простіші речі» [16, 434]. Аналогічне можна сказати і стосовно інших міст античного світу: Афіни, Родос, Олімпія, Коринф, Дельфі 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 замкнених 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 МОРАЛЬНОСТІ 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 молодшої 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, священика, 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 придатком землі, тобто вже не в бажаннях, а реально переступивши межі світу замкнутих 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'єданого 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 *fictio juris* [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 революціонізує, 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 виростати 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 воедино 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 нор, примху, розгнuzдану 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 молододу 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 марксистсько-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 перевороту 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 однобічності бути лише формою свідомості (сумою знань). Отже, те, що додає 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 норв 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 випливає 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 ідеальність 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 конструює цільність суспільного відношення, а й реально породжує, ходом свого розвитку, ті зразки його живого прояву, які згодом заперимітив 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 вустах 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 висувуються 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 залишалось 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-якому 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 «всебічно» 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 евритмії.

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-крупичках 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 якість 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 залишалось 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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд.
2. Маркс К., Энгельс 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, 248с
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. — Иностр. 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.— *Вопр. филос*, 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. — *Вопр. филос*, 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 /Грабівка Коростишівського /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 філософа, призвели до раптової смерті Анатолія Канарського 28 грудня 1984 року в Варшаві. Похований в Києві на Байковому цвинтарі.

Переклад з російської П.Л.Куліша

ПОСИЛАННЯ

¹ Нажаль, 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.

² «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].

³ 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».