Теодор Адорно



ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

ОСНОВИ

Теодор Адорно

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

Theodor W. Adorno

ÄSTHETISCHE THEORIE

Теодор Адорно

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

До друку оригінал підготували
Ґретель Адорно і Рольф Тіделан

Переклав з німецької
Петро Таращук

Київ
Видавництво
Соломії Павличко
"ОСНОВИ"
2002

ББК 87.8
А 31

"Теорія естетики" видатного німецького філософа, соціолога та музикознавця Теодора Адорно (1903–1969) не менш суперечлива й певною мірою парадоксальна, ніж світ, у якому ми живемо. Автор поєднує найвищий ідеалізм із суто догматичним матеріалізмом та детермінізмом. Попри неактуальну нині полемічну спрямованість і свій характер "речі в собі", твір буде цікавий усім, хто прагне збагнути незбагненне, наблизитись до розуміння тієї великої загадки, яку називають мистецтвом.

Це видання здійснено за фінансової
та експертної підтримки Міжнародного
фонду "Відродження" в рамках спільної програми
з Центром розвитку видавничої справи
Інституту відкритого суспільства — Будапешт.

**Sponsored by the International Renaissance
Foundation in the frames
of joint program with the Center
for Publishing Development
of the Open Society Institute — Budapest.**

**© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970.
"Die Herausgabe dieses Werkes wurde aus Milleln
von Inter Nationes, Bonn, gefördert".**

© Петро Таращук.
Український переклад, 2002.
© Видавництво Соломії Павличко
"Основи", 2002.

ISBN 966-500-207-4

ЗМІСТ

Теорія естетики 9

Мистецтво, суспільство, естетика 9

Втрата самоочевидності мистецтва — Проти питання про походження — Правдивий зміст і життя художніх творів — Про відносини мистецтва і суспільства — Критика психоаналітичної теорії мистецтва — Теорії мистецтва Канта і Фройда — "Насолода від мистецтва" — Естетичний гедонізм і щастя пізнання

Ситуація 29

Дезінтеґрація матеріалу — Деестетизація мистецтва, критика індустрії культури — Мова страждання — Нове і його історія філософії — Проблема інваріантності; експеримент — Захист *ізмів* — *Ізми* як секуляризовані школи — Робленість і випадок; модерн і якість — "Друга рефлексія" — Нове і тривалість — Діалектика інтеґрації і "суб'єктивна точка" — Нове, утопія і негативність

Модерне мистецтво і промислове виробництво — Естетична раціональність і критика — Канон заборон — Експеримент (II), серйозність та безвідповідальність — Чорнота як ідеал — Ставлення до традиції — Суб'єктивність і колектив — Соліпсизм, міметичне табу і зрілість — *Métier* — Експресія і конструкція

Про категорії огидного, гарного і техніку 68

Про категорію огидного — Соціальний аспект та історія філософії огидного — Про концепцію краси — Мімезис і раціональність — Про концепцію конструкції — Технологія — Діалектика функціоналізму

Природна краса 89

Засудження природної краси — Природна краса як "вихід назовні" — Про культурний ландшафт — Пов'язаність природної краси і краси мистецтва — Історична деформація сприйняття природи — Аналітичність естетичного сприйняття — Природна краса як зупинена історія — Визначена невизначеність — Природа як шифр примиреного — Метакритика Гегелевої критики природної краси — Перехід від природної краси до краси мистецтва

Художня краса: *"apparition"*, одуховлення, наочність 111

"Більше" як ілюзія — Естетична трансцендентність і позбавлення чарів — Просвітництво і трепет — Мистецтво і чужість мистецтву — Те, чого не існує — Образний характер — "Вибух" — Колективність образного змісту

Мистецтво як духовне — Іманентність художніх творів і гетерогенне — Про Гегелеву естетику духу — Діалектика одуховлення — Одуховлення і хаотичне — Апорійність наочності мистецтва — Наочність і концептуальність; речовий характер

Ілюзія та експресія 141

Криза ілюзії — Ілюзія, значення і "*tour de force*" — Про порятунок ілюзії; гармонія і дисонанс — Експресія і дисонанс — Суб'єкт—об'єкт та експресія — Експресія як красномовність — Панування і концептуальне пізнання — Експресія та мімезис — Діалектика внутрішньої суті; апорії експресії

Загадковість, правдивий зміст, метафізика 163

Критика й порятунок міфу — Міметичне і безглузде — *Cui bono*? — Загадковість і розуміння — "Нічого не лишити без змін" — Загадка, письмо, інтерпретація — Інтерпретація як наслідування — "Блок" — Зупинена трансцендентність — Загадковість, правдивий зміст, абсолют

Про правдивий зміст художніх творів — Мистецтво і філософія; колективний зміст мистецтва — Правда як ілюзія безілюзорності — Мімезис згубного і примирення — Μετέξις у тьмяному

Послідовність і значення 187

Логічність — Логіка, каузальність, час — Доцільність без мети — Форма — Форма і зміст — Концепція артикуляції (I) — Уявлення про матеріал — Уявлення про сюжет; інтенція і зміст — Інтенція і значення — Криза значення — Концепція гармонії та ідеологія замкненості — Утверджувальність — Критика класицизму

Суб'єкт і об'єкт 222

Неоднозначність суб'єктивного та об'єктивного; про естетичне чуття — Критика Кантової концепції об'єктивності — Непевна рівновага — Мовний характер і колективний суб'єкт — Діалектика суб'єкта і об'єкта — "Геній" — Оригінальність — Фантазія і рефлексія — Об'єктивність і реїфікація

Про теорію художнього твору 239

Процесуальність естетичного сприйняття; художні твори як процес — Минущість — Виріб людських рук і генеза — Художній твір як монада та іманентний аналіз — Мистецтво й художні твори — Конститутивність історії; "збагненність" — Необхідність об'єктивації та розпаду — Єдність і розмаїття — Категорія

інтенсивності — "Чому художній твір обґрунтовано можна назвати гарним?" — "Глибина" — Концепція артикуляції (II) — Про диференціацію концепції прогресу — Розвиток виробничих сил — Трансформація художніх творів — Інтерпретація, коментар, критика — Історичність правдивого змісту; піднесене в природі і мистецтві — Піднесене і гра

Універсальне і одиничне 270

Номіналізм і занепад жанрів — Про жанрову естетику античності — Про філософію історії традицій — Про концепцію стилю — Прогрес мистецтва — Неоднорідність історії мистецтва — Прогрес і опанування матеріалу — "Техніка" — Мистецтво за індустріальної доби — Номіналізм і відкрита форма — Конструкція; статика і динаміка

Суспільство 334

Подвійний характер мистецтва: *fait social* і незалежність; про фетишизм — Рецепція і виробництво — Вибір тематичного матеріалу; художній суб'єкт; відносини з наукою — Мистецтво як поведінка — Ідеологія та правда — "Провина" — Про рецепцію передового мистецтва — Опосередкування мистецтва і суспільства — Критика катарсису; кітч і вульгарність — Ставлення до практики; вплив, живе сприйняття, "приголомшеність" — Заангажованість — Естетизм, натуралізм, Бекет — Проти керованого мистецтва — Можливість мистецтва сьогодні — Незалежність і гетерономія — Політичний вибір — Прогрес і реакція — Мистецтво і злиденність філософії — Пріоритет об'єкта і мистецтво — Проблема соліпсизму і фальшиве примирення

Paralipomena 351

Теорії походження мистецтва 435

Проект передмови 445

Застарілість традиційної естетики — Зміна функцій наївності — Непримиренність традиційної естетики й сучасного мистецтва — Правдивий зміст і фетишизм художніх творів — Необхідність естетики — Естетика як притулок метафізики

Естетичне сприйняття як обєктивне розуміння — Іманентний творові аналіз та естетична теорія — Про діалектику естетичного сприйняття — Універсальне і особливе — Критика феноменологічних досліджень походження — Ставлення до Гегелевої естетики — Відкритість естетики; естетика форми і естетика змісту (I) — Естетика форми і естетика змісту (II) — Норми і гасла — Методологія, "друга рефлексія", історія

Редакторська післямова 483

Тематичний покажчик 491

Теорія естетики

Нині вже стало очевидним: ніщо, пов'язане з мистецтвом, не є самоочевидністю — ні його внутрішнє життя, ні його відносини з навколишнім світом, ні навіть його право на існування. Втрату того, що можна було здобути без рефлексій і без проблем, годі надолужити відкритою нескінченністю нових можливостей, із якою зіткнулася рефлексія. Розширення в багатьох аспектах виявилося звуженням. Море невідомого, в яке близько 1910 р. наважились вийти революційні художні рухи, не дало обіцяного щастя пригод. Замість цього процес, що став розвиватися відтоді, знищив ті категорії, в ім'я яких він почався. Ми радше всякчас потрапляли у вир нових табу, і повсюди митці вже не так раділи новоздобутому царству свободи, як миттю прагнули знову якогось уявного і навряд чи стерпнішого порядку. Адже абсолютна свобода в мистецтві, завжди обмеженому чимсь окремим, почала суперечити споконвічній несвободі всього світу. Становище мистецтва в цьому світі стало непевним. Незалежність, якої воно досягло, відкинувши свою культову функцію та її образи, живилась ідеєю гуманізму. Що менше в суспільстві гуманізму, то непевніша ця незалежність. Ті складові частини мистецтва, що сформувались на основі ідеалу гуманізму, занепали під дією власного закону розвитку мистецтва. А проте незалежності мистецтва вже не скасувати. Всі спроби відновити статус мистецтва, надавши йому певної соціальної функції, в якій воно сумнівається і в якій виражає свої сумніви, скінчилися провалом. Але незалежність мистецтва починає відгонити сліпотою. Сліпота завжди була притаманна мистецтву, проте за доби емансипації мистецтва вона затьмарює всі інші його риси, незважаючи на втрату (чи то завдяки їй) мистецтвом наївності, що її, як розумів ще Ґеґель, воно вже не може повернути. Це пов'язує мистецтво і з наївністю другого порядку — непевністю щодо того, навіщо існує мистецтво. Невідомо, чи мистецтво взагалі ще можливе, чи воно після своєї цілковитої емансипації не позбу-

лося своїх передумов і не втратило їх. Це питання постає на основі минулого самого мистецтва. Художні твори відходять від емпіричного світу і породжують протиставлений йому світ, немов і цей інший світ теж існує. Таким чином, художні твори, хоч якими трагічними вони видаються, мають апріорну тенденцію до утвердження. Штампи про примирливий полиск, який поширюється від мистецтва на реальність, огидні не тільки тим, що пародіюють емфатичну концепцію мистецтва його буржуазною ілюзією й зараховують мистецтво до категорії втішних недільних заходів. Ці штампи ятрять рани самого мистецтва. Внаслідок своєї неминучої відмови від теології, від необмежених претензій на істину спасіння і завдяки секуляризації, без якої мистецтво не розвивалося б, воно приречене давати наявному світові втіху, яка, позбавлена надії на якийсь інший світ, посилює чари того світу, від якого прагне звільнитися незалежність мистецтва. Навіть сам принцип незалежності підозрюють у тому, що він дає втіху, бо він наважився видати себе за тотальність, за щось ціле та завершене й переносить цей образ на світ, у якому існує мистецтво і який породжує його. Внаслідок своєї відмови від емпіричного світу, — відмови, що притаманна концепції мистецтва, і тому вона — не просто *escape*, втеча, а іманентний закон мистецтва, — мистецтво санкціонує пріоритет цього світу. Гельмут Кун в одній своїй розвідці, де він уславлює мистецтво, запевняє, що кожен художній твір — дифірамб[1]. Його теза мала б слушність, якби була критичною. З огляду на те, у що перетворюється реальність, утверджувальна суть мистецтва, якої йому не уникнути, стає нестерпною. Мистецтво змушене повертатися проти себе й суперечити власній концепції, і тому стає невпевненим у собі аж до найглибшого єства. Одначе мистецтва не можна просто відкинути, вдавшись до абстрактного заперечення. Мистецтво, нападаючи на те, що, згідно з усіма традиціями, становить його підвалини, змінюється якісно і стає чимсь іншим. Мистецтво спромагається на це, бо впродовж століть поверталося завдяки своїй формі проти сутнього, проти того, що просто існує, не меншою мірою, ніж допомагало йому, формуючи його елементи. Мистецтво не можна звести до загальної формули втіхи не меншою мірою, ніж до її протилежності.

Концепція мистецтва полягає в історично змінюваній констеляції елементів і не дається визначенню. Сутність мистецтва не можна виснувати з його походження, немов первісне систе-

[1] Пор.: *Helmut Kuhn.* Schriften zur Ästhetik. — München, 1966. — S. 236 seq.

цтво правило за підвалини, а все подальше вибудовується на них і одразу падає, тільки-но вони захитаються. Думка, ніби перші художні твори найвищі й найчистіші, належить до пізньоромантичного періоду: адже з не меншим правом можна припустити, що найдавніші художні твори, ще не відрізняючись від магічних обрядів, історичних документів і прагматичних цілей, як-от комунікація на далекі відстані з допомогою крику або видобутих із якогось духового інструмента звуків, були каламутні й нечисті, і властива класицизмові концепція мистецтва охоче послуговується таким аргументом. Із суто історичного погляду дані губляться в невизначеності[1]. Спроба онтологічно підпорядкувати історичне походження мистецтва якомусь вищому мотивові неминуче заходить на манівці такого безмежжя непоєднуваних елементів, що теорія не має в руках нічого, крім вочевидь слушного погляду, що окремі мистецтва аж ніяк не становлять якоїсь нерозривної тотожності мистецтва[2]. В розвідках, присвячених естетичній ἀρχαί, давнині, співіснують позитивістське нагромадження матеріалу і розважання, до яких звичайно з такою ненавистю ставиться наука; Бахофен — тут найкращий приклад. Якщо захотіти замість цього наслідувати філософський звичай і категорично відрізняти так зване питання походження як питання сутності мистецтва від питання про історичне зародження мистецтва, ми виявимо таким чином сваволю, повернувши концепцію походження проти звичайного значення цього слова. Визначення, що таке мистецтво, завжди зумовлене тим, чим мистецтво було колись, але легітимоване тільки тим, чим воно стало, і то з огляду на те, чим воно прагне і, либонь, може стати. Хоча різниця між мистецтвом і простою емпіричною дійсністю зберігається, ця різниця, проте, змінюється якісно; чимало речей, наприклад, культові споруди, перетворилися з плином літ у мистецтво, хоча давніше не були ним, а багато того, що колись було мистецтвом, уже не належить до нього. А накинуте нам питання, чи такий феномен, як кіно, ще є чи вже не є мистецтвом, не веде нас нікуди. Оскільки мистецтво є тим, чим воно стало, концепція мистецтва покликається на те, чого воно не містить. Напруга між тим, що мотивує мистецтво, і його минувшиною характеризує так звані питання естетичної конституції. Мистецтво можна зрозуміти тільки на основі закону

[1] Пор. нижче екскурс "Теорія походження мистецтва", с. (??) seq. — *Прим. ред. цім. тексту.*

[2] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 2. Aufl.— Frankfurt a. M., 1968. — S. 168 seq.

його розвитку, а не через його інваріанти. Мистецтво визначається своїми відносинами з тим, чим воно не є. Специфічно художнє в мистецтві слід конкретно висновувати з його іншого, бо тільки це якоюсь мірою задовольняло б вимоги матеріалістично-діалектичної естетики. Мистецтво набуває своєї специфічності, відокремлюючись від того, з чого воно утворилося; закон розвитку мистецтва — це його закон форми. Мистецтво існує тільки у відносинах зі своїм іншим, це процес таких відносин. Для переорієнтованої естетики думка пізнього Ніцше, спрямована проти традиційної філософії, мовляв, навіть становлене може бути істинним, є аксіомою. Той традиційний погляд, який він спростував, годилося б поставити на голову: істина існує лише як становлене. Те, що в художньому творі виступає як його власна законність, є останнім продуктом внутрішньотехнічної еволюції, так само як і позицією мистецтва в невпинному потоці секуляризації; художні твори безперечно стають художніми творами тільки заперечивши своє походження. Нема чого закидати мистецтву, немов прабатьківський гріх, ганьбу його давньої залежності від магічних обрядів, служіння володарям та розважальність, бо воно в зворотному порядку знищило те, з чого виникло. Застільна музика — ані доконечна для визволеного мистецтва, ані гідна служба людям, якої по-злочинному спекалось незалежне мистецтво. Жалюгідне деренчання цієї музики не стало кращим через те, що переважна частина того, що нині видають за мистецтво, це боротьба з відлунням того деренчання.

Гегелева перспектива можливого відмирання мистецтва відповідає тому, що мистецтво є результатом історичного розвитку. Те, що Гегель вважає мистецтво за минуще, а водночас приписує його абсолютному духові, цілком узгоджується з двоїстим характером його системи, проте спонукає нас до висновку, якого сам Гегель не зробив би ніколи: сутність мистецтва (а за його теорією, абсолютність мистецтва) не тотожна життю і смерті мистецтва. Сутність мистецтва може полягати в його минущості. Можна собі уявити, — адже це не просто абстрактна можливість, — що велика музика (це пізнє художнє явище) була можлива тільки в певному обмеженому періоді розвитку людства. Бунт мистецтва, телеологічно постульований у його "ставленні до об'єктивності", до історичного світу, обернувся на бунт проти мистецтва, і тут марно пророкувати, чи мистецтво переживе його. Критика культури не може притлумити того, на що колись нарікав реакційний культурний песимізм, а саме: мистецтво, як міркував Гегель ще сто п'ятде-

сят років тому, могло вступити в добу свого відмирання. Цілком справдились і моторошні слова Рембо, що сто років тому провістив тенденцію розвитку нового мистецтва; занепад мистецтва провістило й те, що Рембо кинув писати вірші і став службовцем. Нинішня естетика не має жодного впливу на те, судилося їй стати некрологом мистецтву чи ні, але їй не можна прибирати й роль промовця над труною, констатувати загальну смерть мистецтва, тішитися минулим і, байдуже під якою назвою, перетворюватись у варварство, яке не краще за культуру, що заслужила варварство як винагороду за свої варварські неподобства. Зміст [*Gehalt*] мистецтва минулих часів, дарма що саме мистецтво нині може бути скасованим, самоскасуватися, зникнути або розпачливо існувати далі, не обов'язково теж має зникнути. Він може дати мистецтву змогу вижити в суспільстві, яке зреклося варварства своєї культури. Нині відмерли не просто естетичні форми, а й незліченна кількість тем: література про подружню невірність, що виповнювала романи вікторіанської частини XIX і початку XX ст., після розпаду нуклеарної родини у верхівці буржуазного суспільства й ослаблення моногамії навряд чи зберегла свою безпосередню привабливість і насилу животіє у викривленій формі у вульгарній літературі бульварних видань. Водночас те, що є автентичним у романі "Пані Боварі" і було колись вкладене в його тематичний зміст, давно вже перевершило і той зміст, і його знецінення. Це, звичайно, не повинно спонукати нас до історико-філософського оптимізму віри в непереможний дух. Тематичний зміст може в своєму падінні потягти за собою й щось набагато більше. Мистецтво й художні твори схильні до смерті не просто тому, що гетерономно залежні, а тому, що навіть у найменшій деталі своєї незалежності, яка ратифікує соціально зумовлене поділом праці відокремлення духу, вони є не просто мистецтвом, а й тим, що чуже і протиставлене йому. До самої концепції мистецтва домішується фермент, що касує мистецтво.

Немає естетичного заломлення без заломлення чогось; немає уяви без чогось уявленого. Тут ідеться передусім про іманентну доцільність мистецтва. У відносинах з емпіричною реальністю мистецтво сублімує панівний у тій царині принцип *sese conservare*, самозбереження, до ідеалу самобуття художніх творів; за словами Шенберґа, малюють картину, а не те, що вона зображує. Сам по собі кожен художній твір прагне тотожності з собою, тотожності, яка в емпіричній дійсності силоміць накинута всім об'єктам як тотожність із суб'єктом, і тому

її втрачено. Естетична тотожність має допомагати нетотожному, що в реальності згнічене примусом до тотожності. Тільки завдяки відокремленню від емпіричної реальності, що дає змогу мистецтву підійти до моделі відносин цілого і частини відповідно до власної потреби художнього твору, художній твір набуває буття якогось другого порядку. Художні твори — це післяобрази емпіричного життя тією мірою, якою дають йому те, в чому їм відмовлено зовні, і таким чином звільняють його від того, до чого їх готує реїфіковане зовнішнє сприйняття. Хоча демаркаційна лінія між мистецтвом та емпіричною дійсністю не зітреться (і аж ніяк не внаслідок героїзації митців), художні твори однаково матимуть якесь життя *sui generis*. І це життя не просто їхня зовнішня доля. Видатні художні твори завжди розкривають якісь свої нові рівні, старіють, холонуть і відмирають. Казати, що художні твори як штучно виготовлені вироби людських рук не живуть так, як люди, — тавтологія. Але наголос на елементі штучності та виробленості в мистецтві пов'язаний не так із виготовленням художніх творів, як із їхньою внутрішньою конституцією, незалежно від того, як вона виникла. Художні твори живі, бо промовляють до нас, і то способом, недоступним як природним об'єктам, так і суб'єктам, що виготовляють ці твори. Вони промовляють завдяки комунікації всього, що є індивідуальним у них. Саме тому художні твори становлять контраст із довільністю просто сутнього. Але саме як вироби людських рук, продукти суспільної праці вони здійснюють комунікацію і з емпіричним світом, який вони відкидають і з якого беруть свій зміст [*Inhalt*]. Мистецтво заперечує категоріальні визначення, вкарбовані в емпіричний світ, а проте зберігає у своїй субстанції емпірично сутнє. Якщо мистецтво протиставлене емпіричному світові елементом форми, — а опосередкування форми і змісту годі зрозуміти без диференціації їх, — то певною мірою це опосередкування загалом слід шукати в тому, що естетична форма є седиментованим змістом. Те, що видається найчистішою формою, наприклад, традиційні музичні форми, можна простежити аж до найменших ідіоматичних подробиць до такого змісту, як танок. У багатьох випадках орнаменти були колись культовими символами. Простеження естетичних форм аж до змісту, яке здійснила школа Варбурзького інституту на такому специфічному об'єкті, як подальше життя художніх творів античності, годилося б зробити набагато повнішим. Однак комунікація художніх творів із тим, що зовнішнє щодо них, зі світом, від якого вони — на щастя чи на біду — відгороди-

лись, відбувається через брак комунікації; і саме таким чином вони й засвідчують свою заломленість. Тут легко може спасти на думку, що незалежна царина мистецтва не має з зовнішнім світом нічого спільного, крім запозичених елементів, що опинились у цілковито зміненому контексті. Проте ніхто не заперечує тривіальної культурно-історичної істини: розвиток художніх процесів, здебільшого класифікованих під рубрикою стилів, відповідає суспільному розвиткові. Навіть найвитонченіший художній твір займає певну позицію відносно емпіричної реальності, бо виходить за межі її чарів, але не раз і назавжди, а знову і знову — конкретно, неусвідомлено й полемічно спрямовано проти цих чарів кожної історичної миті. Художні твори, наче безвіконні монади, "зображують" те, чим вони не є, і це навряд чи можна зрозуміти якось інакше поза тим, що їхня власна динаміка, їхня іманентна історичність як діалектика природи й опанування природи не тільки не має того самого характеру, що й зовнішня щодо них діалектика, а й подібна до неї, хоч і не наслідує її. Естетична виробнича сила тотожна виробничій силі корисної праці й має ту саму телеологію, а те, що можна назвати естетичними виробничими відносинами, все те, в чому міститься й діє виробнича сила, є седиментом або відбитком суспільних виробничих відносин. Двоїстий характер мистецтва як незалежної царини і як *fait social*, соціального явища, неперервно відтворюється на рівні його незалежності. В таких відносинах з емпіричним світом мистецтво зберігає й нейтралізує те, що колись люди буквально й безпосередньо сприймали в бутті, і те, що з цього буття вигнав дух. Художні твори беруть участь у просвітництві, бо не брешуть, не симулюють буквальності того, що промовляє з них. Але художні твори реальні лише як відповіді на запитання, поставлені їм ззовні. Їхня власна напруга виявляється у відносинах із зовнішньою щодо них напругою. Головні рівні сприйняття, що мотивують мистецтво, споріднені з рівнями об'єктивного світу, від якого вони відсахуються. Нерозв'язані антагонізми реальності проступають у художніх творах як іманентні проблеми форми. Саме це, а не вставляння об'єктивних елементів визначає відносини мистецтва з суспільством. Комплекс напруг у художніх творах кристалізується безперешкодно в проблемах форми і завдяки емансипації від фактичного фасаду зовнішнього світу збігається з реальною сутністю. Мистецтво, χωρίς, відокремлене, від емпірично сутнього, займає щодо нього позицію, яка відповідає Геґелевому аргументу проти Канта: досить визначити межу, як її відразу переступають, аб-

сорбуючи те, від чого мала захищати та межа. Тільки це, а не якесь моралізаторство, є критикою принципу *l'art pour l'art*, мистецтва для мистецтва, який унаслідок абстрактного заперечення постулює χωρισμός, відокремлення, мистецтва як щось самодостатнє. Свобода художніх творів, якою пишається їхнє самоусвідомлення й без якої не було б цих творів, — це хитрощі розуму мистецтва. Всі елементи художніх творів пов'язують їх із тим, над чим вони мають піднестися задля свого щастя, й куди щомиті вони загрожують впасти. У відносинах з емпіричною реальністю художній твір скидається на теологуменон, богословське твердження, мовляв, тоді, як настане спасіння, все буде так, як є, а проте зовсім по-іншому. Тут не можна не добачити аналогії з наміром профанів секуляризувати сферу сакрального, щоб ця сфера збереглась лише як секуляризована; сакральна сфера стає немов об'єктивована, позначена кілочками, бо її власний елемент неправди теж чекає на секуляризацію, дарма що затято опирається їй. Відповідно до цього чиста концепція мистецтва не окреслює якоїсь раз і назавжди визначеної царини, а щоразу визначає миттєву й нестійку рівновагу, яка більше ніж просто близька до психологічної рівноваги між Я і Воно. Процес відкидання має неперервно оновлюватись. Кожен художній твір — це мить, кожен вдалий твір — певна позиція, моментальна зупинка процесу, коли він відкривається наполегливому окові. Якщо художні твори — відповіді на свої власні запитання, в такому разі вони й самі справді стають запитаннями. Й донині не зменшена вочевидь невдалою освітою тенденція сприймати мистецтво поза- або доестетично — це не тільки варварський пережиток або небезпека регресивної свідомості. Щось у самому мистецтві сприяє такій реакції. Якби мистецтво сприймали суто естетично, естетично його сприймали б неправильно. Тільки там, де інше мистецтва сприймають як один з перших рівнів сприйняття мистецтва, стає можливим сублімувати цей рівень і розірвати тематичні зв'язки, причому буття-для-себе, тобто незалежність мистецтва, не стане чимсь байдужим. Мистецтво існує для себе й водночас ні, тож без того, що гетерогенне йому, воно втрачає свою незалежність. Великі епоси, які пережили навіть своє забуття, свого часу були переплетені з історичними та географічними оповідями; поет Валері звертав увагу, як багато непереплавленого в закономірність форми властиво Гомеровому, а також погансько-германському і християнському епосам, хоча це, навіть якщо порівнювати з найчистішими художніми творами, аж ніяк не применшує недосяжних ви-

сот, на які піднеслися ці епоси. Так само й трагедія, від якої, напевне, зародилася ідея естетичної незалежності, була після-образом культових дій, які мали реально впливати на дійсність. Історія мистецтва як історія розвитку його незалежності не може позбутися таких елементів, і то не тільки тому, що вони надто міцно прив'язані. У XIX ст., на вершині свого розвитку як форми, реалістичний роман мав у собі щось таке, за що теорія так званого соціалістичного реалізму спланово принижувала його: щось від репортажу, передчуття того, про що згодом мала повідомити соціальна наука. Фанатизм удосконалення мови в романі "Пані Боварі" — це, очевидно, ще й вияв протилежного йому елемента; єдність обох елементів — репортажу й мовної досконалості — якраз і забезпечує невмирущу актуальність роману. Отже, критерій успіху художніх творів подвійний: чи пощастить цим творам інтеґрувати свої тематичні рівні та подробиці до іманентного їм закону форми і водночас зберігати в цій інтеґрації й те, що суперечить їй, навіть розколини, які трапляються під час інтеґрації. Інтеґрація як така не ґарантує якості; в історії мистецтва обидва елементи — інтеґрація і якість — не раз розходились. Адже жодна вибрана поодинока категорія, навіть естетично центральна категорія закону форми, не визначає сутності мистецтва і недостатня для суджень про художні твори. Мистецтву притаманні певні визначальні характеристики, які суперечать усталеній художньо-філософській концепції мистецтва. Ґеґелева естетика змісту визнає іманентний мистецтву елемент його іншості й перевершує формальну естетику, що оперує нібито набагато чистішою концепцією мистецтва й залишає простір і для нових історичних явищ, скажімо, нерепрезентативного малярства, заблокованих Ґеґелевою і К'єркеґоровою естетикою змісту. Водночас Ґеґелева ідеалістична діалектика, для якої форма — це зміст, реґресує до грубого, доестетичного рівня. Вона плутає відображувальне або дискурсивне трактування тематичного матеріалу з іншістю, що є конститутивною для мистецтва. Ґеґель немов відступає від власної ідеалістичної концепції естетики і неспроможний передбачити наслідки цього відступу, посприявши таким чином філістерському перетворенню мистецтва в ідеологію панування. І навпаки, елемент нереальності, неіснування в мистецтві не є незалежним від реальності. Він ані довільно постульований, ані, як загалом вважають, вигаданий, а структурований на основі пропорцій між сутнім, пропорцій, що й самі визначені сутнім, його недовершеністю, нужденністю, суперечливістю, а також потенційни-

ми можливостями, а проте навіть у тих пропорціях проступають реальні зв'язки контексту. Мистецтво пов'язане зі своїм іншим десь так само, як магніт із площиною, посипаною залізними ошурками. Не тільки елементи мистецтва, а навіть констеляція їх, оте специфічно естетичне, яке загалом приписують духові мистецтва, вказують на інше. Тотожність художнього твору з наявною реальністю — це ще й тотожність його ґравітаційних сил, що збирають навколо себе *membra disiecta*, сліди сутнього; художній твір пов'язаний зі світом через принцип, який контрастно протиставить його світові й завдяки якому дух витворив сам світ. Синтез у художньому творі не просто накинутий його елементам: він повторює те, в чому вони комунікуються між собою, і саме такою мірою цей синтез становить фраґмент іншості. Синтез теж має свою основу в далекому від духу матеріальному вимірі твору, там, де здійснюється цей синтез. Це пов'язує естетичний елемент форми з ненасильством. Відрізняючись від сутнього, художній твір неминуче конституюється у відносинах із тим, чим він не є як художній твір і що, власне, й робить його художнім твором. Наполягання на безінтенційності мистецтва, яке стає очевидним як симпатія мистецтва до своїх нижчих виявів, починаючи з певної історичної миті, — у Ведекінда, що жартував над "мистецтвом-митцем", в Аполінера і зародженні кубізму, — засвідчує неусвідомлене усвідомлення з боку мистецтва своєї участі в тому, що протилежне йому; це самоусвідомлення мотивувало культурно-критичний поворот мистецтва, що зреклося ілюзії свого чисто духовного буття.

Мистецтво — це соціальна антитеза суспільству, якої не можна безпосередньо виснувати з нього. Конституція сфери мистецтва відповідає конституції внутрішньої сфери людей як простору їхньої репрезентації, й конституція цього простору неодмінно бере участь у сублімації. Звідси видається обґрунтованим пов'язувати визначення, що таке мистецтво, з якоюсь теорією психічного життя. Скептичне ставлення до антропологічних теорій людських інваріантів спонукає звернутися до психоаналітичної теорії. Але ця теорія куди плідніша психологічно, ніж естетично. Для неї художні твори — це, власне, неусвідомлені проекції тих, хто створив їх, і вона забуває про категорію форми, переймаючись герменевтикою тематичного матеріалу, й певною мірою переносить філістерські погляди прозірливого лікаря на такі непридатні об'єкти, як Леонардо да Вінчі чи Бодлер. Попри ввесь наголос на сексуальності, тут виявляється проста обивательщина, мовляв, здійснивши не-

обхідну роботу, пов'язану з модними тепер біографічними дослідженнями, митця, в чиїх творах об'єктивується без усякої цензури неґативність сутнього, можна обізвати невротиком. У книжці Лафорґа про Бодлера цілком поважно сказано, що поет страждав на материнський комплекс. Жодного разу на обрії не постає питання, чи міг би він як психічно здорова людина написати "*Fleurs du mal*", "Квіти зла", не кажучи вже про те, чи погіршив невроз якість віршів. Нормальне психічне життя ганебно піднесене як критерій навіть там, де, як яскраво видно у випадку з Бодлером, високий естетичний рівень зумовлений поряд із рештою чинників браком *mens sana*, здорової психіки. Якщо дотримуватися психоаналітичних монографій, мистецтво має утверджувально викорінювати неґативність сприйняття. Неґативний елемент для них — не більше, ніж ознака процесу згнічення, який звичайно виявляється в художньому творі. Твори мистецтва — це психоаналітичні денні марення; психоаналіз плутає їх із документами, приписує їх сновидцеві, а з іншого боку, надолужуючи відкинуту сферу позапсихічного, зводить до грубого тематичного матеріалу, що, до речі, якимсь дивом виявився незадовільним для власної теорії Фройда про "роботу сновиддя". У Фройда, як і в усіх позитивістів, елемент вигадки в художніх творах надміру переоцінений внаслідок гіпотетичної аналогії зі сновиддями. У виробничому процесі митця проективне — лиш один елемент відносин із художнім твором, і то навряд чи вирішальний; мова, матеріал, а передусім сам твір мають своє власне значення, яким не дуже переймаються аналітики. Психоаналітичну тезу, мовляв, музика — це захист від загрози параної, великою мірою можна підтвердити клінічно, проте вона нічого не сповіщає про якість і зміст якоїсь конкретної композиції. Психоаналітична теорія мистецтва має перевагу перед ідеалістичною естетикою, бо висвітлює те, що притаманне мистецтву, але не є художнім, і допомагає звільнити мистецтво від чарів абсолютного духу. Якщо вульґарний ідеалізм затято протидіє пізнанню мистецтва, надто пізнанню його переплетеності з інстинктом, і хотів би забезпечити мистецтву якусь начебто вищу сферу, психоаналіз має протилежну спрямованість і діє в дусі просвітництва. Там, де психоаналіз розшифровує соціальний характер, який промовляє з певного твору і в якому не раз виявляється його автор, він стає ланкою конкретного опосередкування між структурою твору і структурою суспільства. Але психоаналіз і сам витворює споріднені з ідеалізмом чари абсолютно суб'єктивної знакової системи для позначення суб'єк-

тивних інстинктивних потягів. Він розшифровує феномени, але й близько не підступає до феномену мистецтва. Художні твори для нього тільки факти, але при цьому він нехтує їхню власну об'єктивність, їхню внутрішню узгодженість, їхній рівень форми, критичний імпульс, відносини з непсихічною реальністю і, нарешті, їхнє уявлення про правду. Коли одна художниця, дотримуючись угоди про цілковиту відвертість між аналітиком і пацієнтом, поглузувала з кепських ґравюр віденських краєвидів, якими аналітик споганив свої стіни, той пояснив їй, що це не що інше, як аґресія з її боку. Художні твори незмірно меншою мірою є відображенням та власністю митця, ніж уявляє собі лікар, знаючи митця тільки з кушетки для обстежень. Лише дилетанти приписують геть усе в мистецтві неусвідомленому, бо їхнє чисте чуття повторює заяложені штампи. У художньому виробництві неусвідомлені потяги — такі самі імпульси й матеріал, як і багато інших. Вони входять у художній твір, опосередковані законом форми; якби не це, то реальний суб'єкт, що виготовив твір, був би в ньому не чим іншим, як якимсь намальованим конем. Художні твори — аж ніяк не *thematic apperception tests*, тести тематичної аперцепції, їхніх авторів. Відповідальність за таку нечутливість до мистецтва почасти припадає й на культ, який психоаналіз робить із принципу реальності; що не кориться цьому принципові, завжди є тільки "втечею", а пристосування до реальності стає *summum bonum*, найвищим добром. Реальність дає задосить реальних причин утікати від неї, тоді як з приводу втечі виникає обурення, породжене ідеологією гармонійності; навіть із суто психологічних причин мистецтво набагато легітимніше, ніж визнає психологія. Уява, звичайно, теж утеча, проте не зовсім: те, що трансцендує принцип реальності до чогось вищого, завжди становить частину й того, що нижче від нього, і тикати на ту втечу пальцем — лукавство. Отже, образ митців, як людей, яких просто терплять і які в суспільстві, де існує поділ праці, становлять категорію невротиків, викривлений. У найвидатніших митців, скажімо, в Бетховена чи Рембрандта, найгостріше чуття реальності поєднується з відчуженням від неї, і тільки таке поєднання було б найпридатнішим об'єктом для психології мистецтва. Вона б мала розшифровувати художній твір не тільки як тотожний митцеві, а і як те, що йому не тотожне, як працю над реальністю, що опирається йому. Якби мистецтво мало психоаналітичне коріння, тоді б це було коріння фантазії у фантазії всевладності. Ця фантазія охоплює і прагнення художнього твору створити якийсь кращий світ. Це ви-

вільняє всю діалектику, тоді як погляд на мистецтво як на чисто суб'єктивну мову неусвідомленого навіть не підступає до діалектики.

Антитезою до Фройдової теорії мистецтва як теорії справдження бажань є Кантова естетика. В "Аналітиці прекрасного" першим елементом смакового судження є незацікавлене задоволення[1]. Причому зацікавленістю тут "названо задоволення, яке ми пов'язуємо з репрезентацією існування певного об'єкта"[2]. Проте неясно, що саме слід розуміти під "репрезентацією існування певного об'єкта": зміст художнього твору, його тематичний матеріал (тобто трактований у творі об'єкт) чи сам художній твір; гарненька оголена модель або солодкозвуччя музичних тонів можуть бути як кітчем, так і інтегральним елементом художньої якості. Наголос на "репрезентації" є наслідком Кантового суб'єктивного підходу, що, згідно з раціоналістичною традицією, надто Мойсея Мендельсона, мовчки шукає естетичну якість у враженні, яке художній твір справляє на спостерігача. Революційним у "Критиці судження" є те, що Кант, не виходячи з кола давньої естетики враження, водночас обмежує її іманентною критикою, і тому її специфічне значення, як, зрештою, і всього Кантового суб'єктивізму, полягає в об'єктивному намірі філософа — спробі врятувати об'єктивність через аналіз суб'єктивних елементів. Незацікавленість стає на певній відстані від безпосереднього враження, що його намагається зберегти задоволення, і це готує крах верховенства задоволення. Бо, відірване від того, що Кант називає зацікавленістю, задоволення стає таким невизначеним, що вже аж ніяк не годиться для визначення краси. Теорія незацікавленого задоволення надто вбога супроти естетичного феномена, зводячи його або до вкрай сумнівної в своїй ізоляції формальної краси, або до так званого піднесеного природного об'єкта. Сублімація художнього твору до абсолютної форми нехтує властивий тому творові дух, задля якого й відбувалася сублімація, і в цьому чесно й несамохіть признається сам Кант у своїй силуваній примітці[3], де він стверджує, що судження про об'єкт задоволення і справді може бути незацікавленим, а проте цікавим, — отже, породжувати зацікавленість, хоча саме й не спирається на неї. Кант відрізняє естетичне чут-

[1] Пор.: *Immanuel Kant*. Sämtliche Werke, Bd. 6: Ästhetische und religionsphilosophische Schriften, hg. von F. Gross. — Leipzig, 1924. — S. 54 seq. ("Kritik der Urteilskraft", §2).

[2] *Там само*. — С. 54.

[3] Пор.: *Там само*. — С. 55 seq.

тя — а разом з ним, відповідно до своєї концепції, й саме мистецтво — від жадання, на яке покликається "репрезентація існування об'єкта"; задоволення від такої репрезентації "завжди пов'язане з жаданням"[1]. Кант першим виробив відтоді вже не забутий погляд, що естетичне ставлення вільне від безпосереднього жадання; він вирвав мистецтво в зажерливих філістерів, які всякчас намагаються помацати і скуштувати його. А проте Кантів мотив не зовсім чужий і психоаналітичній теорії мистецтва: навіть для Фройда художні твори — не безпосереднє справдження бажань, а спосіб перетворити незадоволене лібідо в суспільно-продуктивну діяльність, причому соціальну вартість мистецтва утверджено на основі простого припущення без усякого критичного погляду на повагу до нього з боку громадськості. Хоча Кант набагато енергійніше, ніж Фройд, наголошує на різниці між мистецтвом і жаданням, — а отже, між мистецтвом та емпіричною реальністю, — він не просто ідеалізує мистецтво: відокремлення естетичної сфери від емпіричної якраз і конституює мистецтво. А проте Кант трансцендентно знерухомив це конституювання, що є історичним процесом, і, дотримуючись простої логіки, ототожнив його з сутністю художнього, не переймаючись тим, що суб'єктивні інстинктивні компоненти мистецтва відтворюються зміненими навіть у найдозрілішій формі мистецтва, що заперечує їх. Динамічний характер художнього набагато повніше відображений у Фройдовій теорії сублімації. Але за це Фройд мав заплатити аж ніяк не меншу ціну, ніж Кант. Якщо в Канта, попри всю його прихильність до чуттєвого споглядання, з різниці між естетичним і практичним, пожадливим ставленням виринає духовна сутність художнього твору, то Фройдова адаптація естетики до вчення про інстинкти, здається, відгороджується від цієї сутності: для Фройда художні твори, навіть сублімовані, — не що інше, як представники чуттєвих поривів, що їх вони з допомогою чогось, на кшталт роботи сновиддя, роблять принаймні невпізнанними. Зіставлення цих двох різних мислителів — Кант не тільки відкинув філософський психологізм, а й під старість дедалі більшою мірою відкидав усю психологію — все-таки можна робити завдяки тій їхній спільності, що переважує різницю між Кантовою конструкцією трансцендентного суб'єкта і Фройдовим покликанням на емпірично психологічне. В принципі і Кант, і Фройд суб'єктивно зорієнтовані на жадання, трактуючи його позитивно або

[1] *Там само.* — С. 54.

неґативно. Для них обох художній твір існує тільки у відносинах із тим, хто його спостерігає чи виготовляє. Навіть Кант завдяки механізмові, якому підпорядкована і його моральна філософія, був змушений розважати про сутнього індивіда, цей онтичний елемент, більше, ніж годилося б згідно з ідеєю трансцендентного суб'єкта. Нема ніякого задоволення без живої істоти, якій подобається об'єкт. Хоча відкрито про це ніде не сказано, вся "Критика судження" присвячена аналізу *constituta*, і тому те, що було заплановане як міст між теоретичним і практичним чистим розумом, є ’άλλο γένος щодо них обох. І справді, табу мистецтва — оскільки мистецтво визначене, воно кориться табу, бо визначення — раціональні табу, — забороняє чуттєво ставитись до об'єкта, опановувати його наче щось живе. Але сила табу відповідає силі того, що воно забороняє. Немає мистецтва, яке не містило б у собі як заперечений елемент те, що воно відкидає. Незацікавленість, коли вона щось більше, ніж просто байдужість, має супроводити тінь найпильнішого інтересу, і багато свідчить про те, що гідність художніх творів залежить від інтенсивності інтересу, в якого вони вирвані. Кант заперечує це твердження на користь уявлення про свободу, яке таврує як гетерономне все, що не походить від суб'єкта. Його теорія мистецтва викривлена недостатністю його вчення про практичний розум. Думки про красу, що має або набула певний ступінь незалежності від суверенного Я, видаються, відповідно до змісту філософії Канта, наїздами у збагненний світ. Але мистецтво — водночас із тим, від чого воно походить антитетично, — позбавлене всякого змісту, й замість нього Кант припускає щось таке формальне, як естетичне задоволення. Досить парадоксально, що естетика стає для Канта кастрованим гедонізмом, насолодою без насолоди, і це однаково несправедливо як щодо художнього сприйняття, де задоволення аж ніяк не є геть усім і відіграє другорядну роль, так і щодо чуттєвого інтересу, згнічених і незадоволених потреб, що резонують у своєму естетичному запереченні й перетворюють твори мистецтва на щось більше, ніж порожні зразки. Естетична незацікавленість поширила інтерес за межі його окремості. Зацікавленість в естетичній тотальності об'єктивно має бути зацікавленістю в правильній організації цілого. Вона спрямована не на конкретне задоволення, а на нескуту можливість, яка, одначе, не могла б існувати без конкретного задоволення. Порівняно зі слабкістю Кантової естетики Фройдова естетика набагато ідеалістичніша, ніж гадає він сам. Коли художні твори перетворені на суто психіч-

ну іманентність, вони втрачають свою протиставленість не-Я, що лишається неопротестованим з боку тернів художніх творів, а самі ці твори виснажуються внаслідок психічного опанування інстинктивних зречень і, зрештою, пристосування. Психологізм естетичної інтерпретації дуже легко узгоджується з філістерським поглядом на художній твір як на те, що гармонійно згладжує суперечності, є омріяним образом кращого життя, що не переймається нужденністю, з якої виріс той образ. Конформістське підтвердження з боку психоаналізу поширеного погляду на художній твір як на корисний товар культури відповідає естетичному гедонізмові, що відкидає негативність мистецтва до конфліктів між інстинктами при зародженні твору і притлумлює будь-яку негативність у закінченому творі. Якщо успішна сублімація та інтеґрація становлять єдину мету і всю сутність художнього твору, він втрачає силу, якою трансцендує свою даність, зрікаючись її самим своїм існуванням. Але тільки-но художній твір зберігає негативність реальності й займає певну позицію щодо неї, змінюється й концепція незацікавленості. Всупереч Кантовим і Фройдовим інтерпретаціям мистецтва, художні твори містять у собі й відносини між інтересом та зреченням цього інтересу. Навіть споглядальне ставлення до художніх творів, виборене в об'єктів дій, відчувається як зречення безпосередньої практики і — цією мірою й сама практична — як відмова брати участь. Лише ті художні твори, що мають відчуватись як певне ставлення, мають свій *raison d'être*, сенс існування. Мистецтво — це не тільки прообраз якоїсь кращої практики, ніж та, що панує донині, а й критика практики як панування брутального самозбереження серед усього сутнього й задля нього. Воно викриває облудність виробництва задля виробництва і обирає форму практики по той бік чарів праці. *Promesse de bonheur*, обіцянка щастя, з боку мистецтва означає не тільки те, що дотеперішня практика не давала дороги щастю, а й те, що це щастя міститься поза практикою. Прірва між практикою і щастям вимірюється силою заперечення в художньому творі. Кафка безперечно не пробуджує жадання. А проте реальний страх, породжений такими прозовими творами, як "Перетворення" й "Карна колонія", той шок відрази та огиди, що збурює єство, має як захист більше спільного з жаданням, ніж із давньою незацікавленістю, яку скасували Кафка та його наступники. Незацікавленість була б грубо неадекватною його творам. Незацікавленість, зрештою, принижує мистецтво до того, з чого глузував Геґель, — до приємної або корисної іграшки Гораці-

євого "*Ars Poetica*", "Поетичного мистецтва". Саме від цього звільнилася естетика ідеалістичної доби водночас із самим мистецтвом. Художнє сприйняття незалежне тільки тоді, коли відкидає присмак насолоди. Шлях до естетичної незалежності йде через незацікавленість, і тому емансипація мистецтва від кулінарних виробів і порнографії неминуча. Але мистецтво не заспокоюється на незацікавленості. Адже незацікавленість іманентно відтворює — і змінює — інтерес. У фальшивому світі всяка ἡδονή, насолода, фальшива. Задля щастя зрікаються щастя. Саме таким чином у мистецтві й зберігається жадання.

Насолода маскується, ставши невпізнанною, в Кантовій незацікавленості. Те, що звичайна свідомість і догідлива естетика розуміють під насолодою від мистецтва, змодельованою за реальною насолодою, напевне, не існує взагалі. В художньому сприйнятті *tel quel*, як такому, емпіричний суб'єкт відіграє тільки обмежену й модифіковану роль, і що вищий рівень твору, то менша ця роль. Той, хто безпосередньо насолоджується художнім твором, — філістер, і його викривають такі слова, як "втіха для вух". Та коли знищити останні сліди насолоди, нас збентежить питання, навіщо взагалі потрібні художні твори. І справді, що глибше розуміння мистецьких творів, то менше насолоджуються ними. Давніше навіть традиційне ставлення до художніх творів, якщо воно було абсолютно пов'язане з конкретним твором, полягало в подиві, що твори такі самі по собі, а не для спостерігача. Те, що відкривалося спостерігачеві в них і опановувало його, було їхньою правдою, що, як-от у творах, схожих на Кафчині, переважувала решту елементів. Вони аж ніяк не були засобом насолоди найвищого порядку. Відносини з мистецтвом полягали аж ніяк не в засвоєнні, навпаки, — сам спостерігач розчинявся в художньому творі, і це твердження має ще більшу слушність, коли йдеться про твори сучасного мистецтва, що інколи насуваються на спостерігача, наче локомотив у кіно. Запитайте музиканта, чи тішить його музика, і він, напевне, відповість як у тому американському жарті про віолончеліста, що силкується грати Тосканіні: "*I just hate music*", "Я просто ненавиджу музику". Для того, хто справді пов'язаний із мистецтвом, певним чином розчинившись у ньому, мистецтво не об'єкт: відлучення від мистецтва було б йому нестерпним, проте окремі художні твори не здаються йому джерелом насолоди. Безперечно, ніхто не віддається мистецтву так, щоб нічого, як сказав би буржуа, не мати з нього, проте це неправда в тому розумінні, що не можна підвести ніякого балансу: "Сьогодні слухав Дев'яту симфонію і дістав та-

ку й таку насолоду", дарма що тим часом таке недоумство утвердилось як здоровий глузд. Буржуа хоче, щоб мистецтво було розкішним, а життя — аскетичним, а навпаки було б краще. Реїфікована свідомість створює ерзац чуттєвої безпосередності, якої вона позбавляє людей, і то в тій сфері, що не є її середовищем. Хоча художній твір завдяки своїй чуттєвій привабливості, здається, стає ближчим споживачеві, він відчужується від нього, ставши товаром, який належить йому і який він ненастанно боїться втратити. Фальшиве ставлення до мистецтва співвіднене з тривогою за своє майно. Фетишистське уявлення про художній твір як власність, якою можна володіти і яку можна зруйнувати рефлексією, має свій точний відповідник в уявленні психологічної економіки Я про придатне для вжитку майно. Якщо мистецтво, згідно зі своєю концепцією, є тим, чим воно стало, продуктом розвитку, це твердження не менш слушне й тоді, коли йдеться про класифікацію мистецтва як джерела насолоди; і справді, як компоненти ритуальної практики, магічні та анімістичні попередники мистецтва не мали незалежності, і саме тому, що їм був властивий священний характер, вони не були об'єктами насолоди. Одуховлення мистецтва породило озлоблення не допущених до культури й започаткувало як жанр споживче мистецтво, натомість огида митців до цього споживчого мистецтва спонукала їх до дедалі беззгляднішого одуховлення. Жодна оголена грецька скульптура не була *pin-up*, голенькою плакатною дівчинкою. Симпатію новітніх митців до далекої минувшини та екзотики можна пояснити тією самою причиною: їх привабило абстрагування від природних об'єктів як бажаних; а втім, і Гегель у конструкції "символічного мистецтва" таки добачив нечуттєвий елемент архаїки. Елемент насолоди в мистецтві, протест проти загальнопоширеного опосередкованого товарного характеру є по-своєму опосередкованим: розчинившись у художньому творі, можна звільнитися від жалюгідності життя, яке завжди надто мізерне. Така насолода може збільшитись до екстазу, який навряд чи можна адекватно охарактеризувати вбогою концепцією насолоди, придатною тільки на те, щоб узагалі позбавити змоги насолоджуватись. А втім, досить дивно, що естетика, яка незмінно наголошує на суб'єктивному відчутті як основі всякої краси, по-справжньому ніколи не аналізувала цього відчуття. Її описи неодмінно були майже філістерськими, — мабуть, тому, що суб'єктивний підхід із самого початку не давав їй змоги добачити: дізнатися щось переконливе про художнє сприйняття можна лише на основі відно-

син з естетичним об'єктом, а не покликаючись на втіху любителя мистецтв. Уявлення про насолоду від мистецтва було кепським компромісом між соціальною і соціально критичною сутностями художнього твору. Якщо мистецтво безвартісне для справи самозбереження, — а буржуазне суспільство цього ніколи не може йому вибачити, — воно має бодай якимсь способом засвідчити свою споживчу вартість, змодельовану за образом чуттєвої насолоди. Внаслідок цього фальшується як саме мистецтво, так і оте фізичне задоволення, якого не дають його естетичні репрезентанти. Індивід, не здатний до чуттєвої диференціації, який не може відрізнити гарний звук від глухого і невиразного, яскраву барву фарби від тьмяної, — навряд чи спроможний до художнього сприйняття, і ця неспроможність гіпостазована. Художнє сприйняття і справді виграє, коли є чуттєва диференціація як засіб формування, але насолода тут завжди опосередкована. Значення чуттєвості в мистецтві варіюється: після аскетичного періоду насолода стає знаряддям визволення і жвавості, як-от за Ренесансу, так само й імпресіонізм мав антивікторіанську спрямованість; інколи творча скорбота засвідчує певний метафізичний зміст еротичним подразненням, яке пронизує форму. Хоч якою могутньою може бути ця сила поверненої насолоди, там, де вона з'являється в мистецтві буквально, нічим не надламаною, вона містить у собі щось інфантильне. Мистецтво абсорбує насолоду тільки як спогад і жагу, а не як відображення й безпосереднє враження. Зрештою, огида до грубої чуттєвості відчужує навіть ті періоди, коли сповненість насолодою і форма ще могли безпосередньо поєднуватись, і саме це, напевне, не остання причина, чому імпресіонізм був відкинутий.

Елемент правди в естетичному гедонізмі спирається на те, що в мистецтві засоби не тотожні цілям. У діалектиці їхніх відносин засоби завжди претендують на певну, і то опосередковану самостійність. Через чуттєве задоволення конституюється зовнішній вигляд — найістотніший елемент художнього твору. За словами Альбана Берґа, подбати, щоб із твору не стирчали цвяхи і він не відгонив клеєм, річ суто прозаїчна, а в багатьох творах Моцарта витонченість мелодій нагадує солодкозвуччя людського голосу. У видатних художніх творах чуттєве, осяяне своїм мистецтвом, видається духовним, і навпаки, абстрактні подробиці, хоч які вони байдужі для зовнішнього вигляду, набувають чуттєвого полиску від духу художнього твору. Інколи завдяки своїй диференційованій формальній мові художні твори, розвинені та артикульовані в собі, віді-

грають певну вторинну роль у чуттєвому задоволенні. Дисонанс, прикмета всього модерного мистецтва, навіть у своїх еквівалентах у візуальних мистецтвах дає доступ вабливо чуттєвому, перетворюючи те чуттєве на його антитезу — страждання; саме в цьому й полягає естетичний архетип амбівалентності. Після Бодлера та оповідання Томаса Мана "Тристан" — справжніх інваріантів модернізму — незмірне значення всякого дисонансу для нового мистецтва полягає в тому, що іманентна гра сил у художньому творі збігається з зовнішньою реальністю: влада твору над суб'єктом зростає водночас із незалежністю твору. Дисонанс виявляє в художньому творі те, що вульґарна соціологія називає соціальним відчуженням твору. А тим часом, звичайно, художні твори накладають табу навіть на духовно опосередковану люб'язність, бо вона надто близька до своєї вульґарної форми. Така ситуація може спричинити посилення табу на чуттєве, хоч інколи важко розрізнити, якою мірою це табу спирається на закон форми і якою — просто на вади ремесла, а втім, це питання, як і багато інших, стало предметом безплідних естетичних дискусій. Табу на чуттєвість зрештою поширюється й на протилежність задоволення, бо воно відчувається й у своєму зумисному запереченні, дарма що як найдальше відлуння. Реакція набирає саме такої форми, бо дисонанс надто близько підступає до своєї протилежності — примирення; він відкидає ілюзію людського — як ідеологію нелюдськості — і воліє стати на бік реїфікованої свідомості. Дисонанс застигає, перетворюючись на індиферентний матеріал; щоправда, він стає новою формою безпосередності без будь-яких спогадів про те, з чого він розвинувся, а отже, застиглим і ніяким. Адже в суспільстві, в якому для мистецтва вже немає місця і яке реаґує на нього тільки викривлено, мистецтво розпадається, з одного боку, на реїфіковане застигле культурне майно, а з другого — на джерело насолоди, яке привласнює собі покупець і яке здебільшого має дуже мало спільного з самим об'єктом. Суб'єктивна насолода від художнього твору наближатиметься не до емпіричності, а до стану визволення від емпіричності як від тотальності буття-для-іншого. Шопенгауер, напевне, усвідомив це першим. Щастя, породжене художнім твором, — це раптова втеча, а не фраґмент того, від чого втекло мистецтво; таке щастя завжди випадкове й менш суттєве для мистецтва, ніж щастя його пізнання; уявлення про естетичну насолоду як складову частину мистецтва слід відкинути. Коли, дотримуючись Ґеґелевого погляду, вважати, що всяке чуття, пов'язане з естетичним об'-

єктом, випадкове й має здебільшого характер психологічної проекції, тоді художній твір вимагає від свого спостерігача пізнання, і то пізнання, яке не відступає від справедливості: твір вимагає розуміння своєї правди і неправди. Естетичному гедонізмові слід протиставити оте місце з Кантового вчення про піднесене, яке він сором'язливо вилучив із мистецтва, і в такому разі щастя від художніх творів було б принаймні чуттям нескитності, яке вони передають. Це твердження має більшу слушність, коли йдеться про естетичну сферу загалом, а не про конкретний твір.

Разом з категоріями матеріал теж утратив свою апріорну самоочевидність, і це добре видно в поетичній мові. Розпад матеріалу — це тріумф його буття-для-іншого. "Лист Кандоса" Гофмансталя уславивсь як перше разюче свідчення такої ситуації. Неоромантичну поезію загалом можна трактувати як спробу опиратися тому розпаду й відвоювати для мови та іншого матеріалу певний ступінь субстанційності. А проте відразу до *Jugendstil* — реакція на невдачу тієї спроби. За словами Кафки, ретроспективно ця спроба видається веселою подорожжю нікуди. У вступному вірші до одного циклу зі збірки "Сьоме кільце" Ґеорґе у звертанні до лісу знадобилося тільки протиставити слова "*Gold*" ("золото") і "*Karneol*" ("сердолік"), щоб, відповідно до свого принципу стилізації, сподіватися, ніби добір слів дасть поетичний блиск[1]. Збігло шість десятиріч, і цей добір слів можна визнати тільки за декоративну оздобу, вже не вищу за просте нагромадження найрізноманітнішого шляхетного матеріалу в "Портреті Доріана Ґрея" Оскара Вайлда, де інтер'єри вишуканого естетизму скидаються на антикварні крамниці й зали аукціонів, а отже, на ненависний Вайлдові комерційний світ. Аналогічну думку висловив і Шенберґ, сказавши, що Шопен був щасливий: йому було досить компонувати в тоді ще невикористовуваній тональності *фа-дієз* мажор, щоб його музика була гарною. А втім, це твердження вимагає певної історико-філософської застороги: те, що в матеріалі раннього музичного романтизму, як-от у вишуканих тональностях Шопена, справді променилося силою ще не займаних просторів, у мові 1900 р. уже було принижене до стану "підібраності". Доля, якої зазнали твори цього покоління, їхні протиставлення й тональності, неминуче спіткала й традиційне уявлення про поетичне як про щось вище і взагалі

[1] Пор.: *Stefan George*. Werke. Ausgabe in zwei Bänden, hg. von R. Boehringer. — München u. Düsseldorf, 1958. — Bd. I. — S. 294 ("Eingang" zu "Traumdunkel").

священне. Поезія втягнулась у те, що без вороття віддається процесові позбавлення ілюзій, який знищує саме уявлення про поетичне, і саме в цьому полягає нездоланна сила Бекетових творів.

На втрату своєї самоочевидності мистецтво реагує не просто конкретними змінами своїх процедур і поведінки, а намаганням визволитися від своєї концепції, мов від пут: адже воно таки мистецтво. Найразючіше в цьому можна пересвідчитись на прикладі колишнього низького мистецтва і розваг, якими нині керує індустрія культури, інтеґрувавши і якісно перемоделювавши їх. Бо ця нижча сфера ніколи не підпорядковувалася концепції чистого мистецтва, сформованій згодом. Ця сфера, як свідчення невдач культури, постійно зазіхає на культуру, призводить до того, що й воля культури зазнає невдачі, — точнісінько так, як робить увесь гумор у щасливій гармонії своїх традиційних і сучасних форм. Люди, ошукані індустрією культури й пожадливі до її товарів, ніколи не знали, що таке мистецтво, і тому сприймають невідповідність мистецтва теперішньому життєвому процесові суспільства, — але не притаманну цьому суспільству неправду — набагато ясніше, ніж ті, хто ще пам'ятає, яким колись був художній твір. Вони прагнуть деестетизації мистецтва[1]. Пристрасть усе обмацувати, не лишати жоден художній твір таким, яким він є, приоздоблювати його, зменшувати його відстань від спостерігача — безперечні симптоми цієї тенденції. Принизлива різниця між мистецтвом і життям, яким живуть люди, не бажаючи, щоб хтось порушив їхній спокій, бо інакше таке життя стане для них нестерпним, має зникнути — ось де суб'єктивна основа для класифікації мистецтва серед споживчих товарів під контролем *vested interests*, впливових ділових кіл. Якщо, незважаючи на це все, мистецтво не так просто набирає споживчого характеру, можна принаймні змінити ставлення до нього, трактуючи його як звичайний споживчий товар. Цей процес полегшується тим, що за доби надвиробництва споживча вартість товару стає сумнівною, поступаючись таким другорядним чинникам, як престижність, намагання не відставати від решти і, кінець кінцем, сам характер товару, що перетворюється на пародію естетичної ілюзії. Від незалежності мистецтва (споживачі культури обурюються, що художній твір слід вважати за щось краще, ніж звикли вважати вони) не лишається нічого, крім фети-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 3. Aufl. — Frankfurt a. M., 1969. — S. 159.

шизації товару, регресії до архаїчного фетишизму при зародженні мистецтва, — і саме цією мірою сучасне ставлення до мистецтва регресивне. Споживають абстрактне буття-для-іншого товарів культури, хоча насправді вони не для інших. Служачи споживачам, вони самі себе зраджують. Давню спорідненість спостерігача і спостережуваного перевернуто догори ногами. Тією мірою, якою теперішнє ставлення перетворює художній твір на щось суто фактичне, навіть міметичний елемент мистецтва, несумісний з усім, що є річчю, розпродують, мов товар. Споживач може як йому заманеться проектувати свої пориви — міметичні залишки — на все, що репрезентують йому. Аж до фази цілковитого керування суб'єкт, що спостерігав, слухав або читав художній твір, мав досягти самозабуття, збайдужіти до навколишнього, розчинитись у художньому творі. Ототожнення, яке здійснював суб'єкт, в ідеалі полягало не в тому, що він ототожнював художній твір із собою, а радше в тому, що він себе ототожнював із тим твором. Це ототожнення становило естетичну сублімацію, і таке загальне ставлення Геґель називав свободою щодо об'єкта. Таким чином він ушановував суб'єкта, що ставав суб'єктом духовного сприйняття завдяки самозреченню — протилежності вимоги філістера, щоб художній твір давав йому щось. Проте як *tabula rasa* суб'єктивних проекцій, художній твір позбавлений свого якісного виміру. Полюси деестетизації художнього твору полягають у тому, що він водночас і річ серед інших речей, і психологічне віддзеркалення спостерігача. Те, чого вже не можуть сказати реїфіковані художні твори, спостерігач заступає стандартизованим самовідлунням і прислухається до нього. Цей механізм запустила та експлуатує індустрія культури. Вона спромагається навіть створити враження, ніби людям близьке і властиве те, що було відчужене від них і стало знову близьким лиш унаслідок гетерономних маніпуляцій. Навіть безпосередня соціальна арґументація, спрямована проти індустрії культури, все-таки має свій ідеологічний компонент. Незалежне мистецтво ще не визволилось остаточно від авторитарної ганьби індустрії культури. Незалежність мистецтва не апріорна, а сформована в результаті розвитку, що конституював концепцію мистецтва. В найавтентичніших художніх творах влада, яку культові твори колись мали здійснювати над *gentes*, людьми, стає іманентним законом форми. Ідея свободи, споріднена з естетичною незалежністю, була сформована пануванням, що універсалізувало її. Це твердження слушне й тоді, коли йдеться про художні твори. Що вільніші вони від зовнішніх

цілей, то повніше визначають себе як самоорганізовані структури. Та оскільки художні твори завжди повертаються одним боком до суспільства, інтеріоризоване в них панування випромінюється й назовні. Усвідомивши цей взаємозв'язок, неможливо вдаватися до критики індустрії культури, що німіє перед мистецтвом. А хто, і то слушно, в усьому мистецтві вбачає несвободу, той відчуває спокусу капітулювати, поступитися дедалі ближчому і дужчому пануванню (бо, мовляв, насправді завжди було так), дарма що в подобі чогось іншого розкривається і його можливість. Те, що серед безóбразного світу збільшується потреба в мистецтві, навіть серед мас, які вперше зіткнулися з ним завдяки механічним засобам репродукції, породжує радше сумнів, бо ця потреба як зовнішня щодо мистецтва неминуче недостатня для захисту його дальшого існування. Додатковий характер цієї потреби — наслідкового образу чарів як утіхи за розчарування — принижує мистецтво до ілюстрації прислів'я: *mundus vult decipi*, світ прагне ошуканства, й деформує його. До онтології фальшивої свідомості належать і ті характерні особливості, внаслідок яких буржуазія (що визволила дух і водночас закувала його в кайдани), лукавлячи навіть із собою, приймає в духові тільки те (й насолоджується в ньому тільки тим), у що не може повірити остаточно. Тією мірою, якою мистецтво відповідає наявним соціальним потребам, воно перетворюється на галузь для одержання прибутку, що розвивається, допоки є рентабельність, і своїм досконалим функціонуванням допомагає приховати, що воно вже мертве. Квітучі художні жанри та різновиди, як-от традиційна опера, звелися нінащо, дарма що в офіційній культурі цього навіть не помітили, а проте в труднощах, пов'язаних із наближенням бодай до власного ідеалу досконалості, духовна недостатність опери породжує нездоланні практичні проблеми, тож її реальну смерть уже можна передбачити. Довіра до потреб людей, які з розвитком виробничих сил піднімуть геть усе на якийсь вищий щабель, уже не має сенсу, відколи ці потреби були інтегровані фальшивим суспільством і стали фальшивими. Як і спрогнозовано, ці потреби теж задовольняють, але таке задоволення фальшиве саме по собі й позбавляє людей їхніх людських прав.

Напевне, до мистецтва нині слід підходити по-кантівському — ставитися до нього як до даного; той, хто обстоює мистецтво, виробляє ідеології й робить мистецтво однією з них. Якщо мислення й можна пов'язати з мистецтвом, то на такій основі: щось у реальності, по той бік вуалі, витканої завдяки

взаємодії інституцій та фальшивих потреб, об'єктивно вимагає мистецтва, і то мистецтва, яке промовляє замість прихованого вуаллю. Хоча дискурсивне пізнання адекватне реальності, навіть її ірраціональностям, породженими її законом розвитку, щось у реальності чинить опір раціональному пізнанню. Страждання чуже раціональному пізнанню, і хоча пізнання може підпорядкувати його концептуально й дати засіб для його полегшення, воно з огляду на свої засоби сприйняття навряд чи спроможне виразити його, не ставши й собі ірраціональним. Концептуалізоване страждання лишається німим і без наслідків, як добре видно в постгітлерівській Німеччині. За доби незбагненних жахіть Геґелів принцип, що його Брехт узяв за свій девіз, — мовляв, правда конкретна, — може бути задовільним хіба що для мистецтва. Геґелева теза, що мистецтво — це усвідомлення лиха, була підтверджена набагато більшою мірою, ніж він міг собі уявити. Таким чином, теза Геґеля перетворилась на протест проти вердикту, який він оголосив мистецтву, — того культурного песимізму, що рельєфно випинає його ледь-ледь секуляризований теологічний оптимізм, тобто сподівання на реальне здійснення свободи. Коли світ спохмурнів, ірраціональність мистецтва стала раціональною, сформувалося радикально похмуре мистецтво. Те, що вороги модерного мистецтва, маючи кращий нюх, ніж його боязливі апологети, назвали неґативністю мистецтва, є втіленням усього, що згнітила утверджена культура, і саме це й приваблює мистецтво. Насолоджуючись згніченим, мистецтво водночас вбирає в себе лихо — принцип згнічення замість просто марно протестувати проти нього. Те, що воно виражає лихо через ототожнення з ним, провіщає знесилення мистецтва; саме це, а не фотографія якогось нещастя чи фальшивого щастя характеризує ставлення справді сучасного мистецтва до спохмурнілої об'єктивності, а будь-яке інше мистецтво своєю солодкавістю засвідчує власну фальш.

Фантастичне мистецтво в романтизмі, так само як і його сліди в маньєризмі й бароко, подає те, чого не існує, як щось реальне. Вигадки — це модифікації емпіричної реальності. Створений ними ефект — репрезентація неемпіричного так, начебто воно емпіричне. Такій репрезентації сприяє емпіричне походження вигаданого. Нове мистецтво так переобтяжене незмірним тягарем емпіричного, що його вже не тішать вигадки. Ще менш воно схильне відтворювати фасад. Боячись заразитися тим, що просто є, воно тим безжальніше відображує його. Сила Кафки полягає в його неґативному ставленні до ре-

альності; те, що нетямущі вважають у його творах за фантастичне, — просто "*comment c'est*", "отак воно". Через своє ἐποχή, утримання від суджень, про емпіричний світ нове мистецтво припиняє бути фантастичним. Кафку та Мейрінка лиш історик літератури, а Клее і Кубіна лиш історик мистецтва може зарахувати до однієї категорії. Щоправда, у своїх найвидатніших творах, як-от фраґментах "Оповіді Артура Ґордона Піма" Едґара По, романі "Утомлений від Америки" Кюнберґера та "Міне-Гага" Ведекінда, фантастичне мистецтво переходить у те, чого досягло модерне мистецтво у своїй свободі від нормальної системи співвідносних уявлень. А проте ніщо так не шкодить теоретичному пізнанню модерного мистецтва, як його зведення до того, що воно має спільного з мистецтвом давніших періодів. Через діри принципу: "Нового на світі не буває" вислизають специфічні особливості нового мистецтва, його зводять до недіалектичного, неперервного континууму спокійного розвитку, хоча насправді воно розриває цей континуум. Годі заперечити ту фатальність, що культурні феномени не можна пояснити без певного перекладу нового старими засобами, але це твердження відгонить зрадою. Поміркувавши вдруге, його можна виправити. Придивившись до відносин сучасних художніх творів із давніми, що подібні до них, слід добачити різницю між ними. Занурення в історичний вимір має розкрити те, що колись лишилося нерозв'язаним, бо жодним іншим чином не можна пов'язати теперішнє з минулим. Натомість нинішня історія ідей справді прагне довести, що в світі ніколи не було нічого нового. А проте з середини XIX ст. — доби розвиненого капіталізму — категорії нового стали провідними, дарма що у зв'язку з питанням, чи нове взагалі коли-небудь існувало. Відтоді не досяг успіху жоден художній твір, що відкинув би зависле в повітрі уявлення про модерне. А художні твори, які гадали, буцімто вони врятувалися від проблематики, приписаній модернізмові, тільки прискорили власну загибель. Навіть Антон Брукнер, композитор, якого якнайменше можна запідозрити в модернізмі, не написав би своїх найвидатніших творів, якби не працював із найпередовішим матеріалом свого періоду — Ваґнеровою гармонією, яку він, щоправда, парадоксально трансформував. Його симфонії ставлять питання, як, зрештою, ще можливе старе, що вже начебто є чимсь новим; це питання свідчить про нездоланність модернізму, а "зрештою, ще" — це вже якась неправда, яку консерватори тодішньої доби могли висміяти як щось недоречне. Категорії нового не можна позбутися як чужої мис-

тецтву потреби в сенсаціях, і це стає очевидним з її нездоланності. Коли, ще до першої світової війни, консервативний, але напрочуд чутливий англійський музичний критик Ернест Ньюмен слухав Шенберґові оркестрові твори, оп. 16, він застеріг, що Шенберґа не слід недооцінювати, бо він не піде на жоден компроміс. Ньюмен зі своєю нелюбов'ю відзначив деструктивний елемент нового з куди непомильнішим інстинктом, ніж усі апологети нового. Ще старий Сен-Санс відчував щось близьке, коли, боронячись від впливу музики Дебюсі, заявив, що, безперечно, має бути якась альтернатива цій музиці. Те, що уникає й цурається змін матеріалу, спричинених важливими новаціями, постає відразу як спорожніле й безсиле. Ньюмен безперечно збагнув, що без звуків, які лунали в Шенберґових оркестрових творах, уже не можна уявити собі світ, тож відтепер вони матимуть наслідки, які зрештою взагалі усунуть усю традиційну мову композиції. Цей процес триває і в інших мистецтвах: після п'єси Бекета треба лише подивитись якусь куди поміркованішу сучасну п'єсу, щоб усвідомити, якою мірою така оцінка, як "нове", є судженням без судження. Навіть ультрареакціонер Рудольф Борхардт підтвердив, що художник повинен виходити за межі усталених норм своєї доби. Нове неминуче має бути абстрактним; про нього відомо не більше, ніж про найстрашнішу таємницю провалля Едґара По. А проте в абстрактності нового міститься щось вирішальне для змісту. Наприкінці свого життя про це заговорив Віктор Гюґо, сказавши, що Рембо надав поезії *frisson nouveau*, нового трепету. Цей трепет є реакцією на потаємну замкненість, що є похідною від того елементу невизначеності. Водночас цей трепет — міметична поведінка, що міметично реаґує на абстрактність. Тільки в новому мімезис поєднується з раціональністю без реґресії, й саме *ratio* стає міметичним у трепеті нового, і робить це з недосяжною силою в Едґара Алана По, справжнього маяка для Бодлера та всього модернізму. Нове — це сліпа пляма, порожня, як суто вказівний жест "дивись туди". Як і будь-яку історико-філософську категорію, традицію не слід розуміти так, ніби у споконвічному естафетному бігові одне покоління, один стиль, один майстер передають наступникам у руки своє мистецтво. З погляду соціології та економіки — після Макса Вебера й Зомбарта — почали розрізняти традиціоналістичний і нетрадиціоналістичний періоди; сутність самої традиції як засобу історичного розвитку залежить від соціально-економічних структур і якісно змінюється разом з ними. Ставлення сучасного мистецтва до традиції, яке

звичайно паплюжать як утрату традицій, зумовлене внутрішньою зміною категорії самої традиції. В по суті нетрадиціоналістичному суспільстві естетична традиція *a priori* сумнівна. Сила нового — це сила історичної неминучості, і саме цією мірою нове зумовлює об'єктивну критику індивіда як свого знаряддя. З погляду естетики в новому утворюється зв'язок між індивідом і суспільством. Сприйняття модерну каже більше, дарма що його концепція, хоч яка кваліативна, спирається на його абстрактність. Концепція модерну заперечна, бо модерн із самого початку — радше відкидання того, чого відтепер не повинно бути, ніж утверджувальне гасло. Модерн, проте, заперечує не попередні художні практики, як віддавна заперечували їх стилі, а традицію як таку, і саме цією мірою він утверджує в мистецтві буржуазний принцип. Абстрактність нового пов'язана з товарним характером мистецтва. Ось чому модерн, бувши вперше теоретично сформульованим — у Бодлера, — відразу мав лиховісний аспект. Нове споріднене зі смертю. Те, що в Бодлера набирає подоби сатанізму, є неґативною саморефлексією ототожнення з реальною неґативністю соціального середовища. Світова скорбота перебігає до свого ворога — до світу. Щось від цього завжди домішане як фермент до всього модерного. Адже безпосередній протест, що не піддається своєму суперникові, був би в мистецтві реакційним — ось чому в Бодлера образ природи підлягає суворій забороні. І донині там, де модерн відступав від цього табу, він капітулював: ось де джерело всіх цькувань декадентства, того галасу, що вперто супроводить усе модерне. З погляду естетики *nouveauté* є результатом історичного розвитку, привласненою мистецтвом торговельною маркою споживчого товару, завдяки якій художні твори вирізняються з завжди однакового асортименту, корячись потребі збільшувати вартість капіталу, що, коли не зростає, коли — як скористатися мовою обігу капіталу — не пропонує чогось нового, починає зазнавати збитків. Нове — це естетична прикмета розширеного виробництва з його обіцянкою незменшуваного достатку. Бодлер у своїй поезії вперше зазначив, що в цілком розвиненому товарному суспільстві мистецтво може ігнорувати цю тенденцію тільки коштом свого безсилля. Мистецтво може подолати гетерономний йому ринок, тільки зануривши свою незалежність в *imagerie*, образний світ, того суспільства. Модерн — це мистецтво через мімезис застиглого й відчуженого; саме так, а не через відмову від німої реальності мистецтво стає красномовним, і тому мистецтво вже не терпить нічого безневинного.

Бодлер ані нападає на реїфікацію, ані відтворює її; він протестує проти неї, сприймаючи її архетипи, і засобом цього сприйняття є поетична форма. Саме це незмірно підносить його над усією пізньоромантичною сентиментальністю. Сила його творів полягає в тому, що приголомшливу об'єктивність товарного характеру, який стирає будь-який людський слід, він синкопував з об'єктивністю творів у собі, що передує живому суб'єктові: абсолютний художній твір збігається з абсолютним товаром. Модерн ушановує це твердження залишками абстрактного в своїй концепції. Якщо за монополістичного капіталізму споживають не так споживчу вартість, як мінову[1], в модерному художньому творі саме його абстрактність, ота дратлива невизначеність, чим він має бути й навіщо, стає шифром того, чим є твір. Така абстрактність не має нічого спільного з формальним характером давніших, скажімо, Кантових, естетичних норм. Навпаки, вона провокаційна, є викликом ілюзії, що життя триває, а водночас засобом того естетичного дистанціювання, якого вже не здійснює традиційна фантазія. З самого початку естетична абстракція — в Бодлера ще рудиментарна й алегорична як реакція на світ, що став абстрактним, — була передусім забороною створювати образи. Ця заборона стосувалася того, що провінціали зрештою сподівалися врятувати під назвою "провідна думка" — зовнішнього вигляду як чогось значущого; після краху значення зовнішній вигляд став абстрактним. Від Рембо до сучасного авангардного мистецтва ця заборона відзначалася крайньою непоступливістю. Вона змінилася не більше, ніж підвалини суспільства. Модерн абстрактний завдяки своїм відносинам з тим, що було; непримиренний до чарів, він не може сказати, чого ще не було, а проте таки мусить його шукати, протестуючи проти ганьби завжди-те-самості, і тому Бодлерові криптограми ототожнюють нове модерну з невідомим, із прихованою метою, а також з тим, що є страхітливим унаслідок своєї несумірності з завжди-те-самістю, а отже, з *goût de néant*, присмаком ніщо. Аргументи проти естетичної *cupiditas rerum novarum*, жадоби нового, що так переконливо спираються на беззмістовність категорії нового, по суті, фарисейські. Нове — аж ніяк не суб'єктивна категорія, радше його силоміць породив сам об'єкт, що інакше не може стати собою й позбутися гетерономії. На нове тисне сила старого, що потребує нового для своєї реалізації. Але безпосеред-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno*. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 4. Aufl. — Göttingen, 1969. — S. 19 seq.

ня художня практика та її вияви стають підозрілими, тільки-но зумисне стануть покликатися на це; старе, що його начебто зберігає ця практика, здебільшого заперечує її специфічність, а проте естетична рефлексія не байдужа до переплетення старого і нового. Старе має собі притулок тільки в авангарді нового — в розривах, а не в континуумі. Прості Шенберґові слова: "Не шукаючи не знайдеш", — це девіз нового; те, що не вшановує його іманентно в контексті художнього твору, стає вадою цього твору; серед естетичних здатностей не останнє місце посідає спроможність у процесі роботи над твором виявляти залишкові перешкоди; через нове критика як спростування стає об'єктивним елементом самого мистецтва. Навіть супутники нового, проти яких усі одностайно виступають, мають більше сили, ніж ті, хто сміливо обстоює усталене. Якщо відповідно до своєї моделі — фетишистського характеру товару — нове стане фетишем, це слід критикувати в самому художньому творі, а не просто ззовні, мовляв, він став фетишем; здебільшого ми тоді натрапляємо на невідповідність між новими засобами і старими цілями. Якщо можливість новацій вичерпана, якщо новацій механічно шукають далі на вже пройденому шляху, треба змінити спрямованість новацій, шукати в якомусь іншому вимірі. Абстрактно нове може зазнати стаґнації, обернутись у завжди-те-самість. Фетишизація виражає парадокс усього мистецтва, що вже не є самоочевидним; парадокс полягає в тому, що зроблене існує задля себе самого, і саме цей парадокс є життєвим нервом нового мистецтва. Нове неминуче є чимсь бажаним, але як інше воно не може бути бажаним. Пасивне бажання пов'язує нове з завжди-те-самістю, — звідси й зв'язок модерну з міфом. Нове прагне нетотожності, проте інтенція зводить його до тотожності; модерне мистецтво постійно вдається до Мюнгаузенового трюку ототожнення нетотожного.

Рубці руїни засвідчують справжність модерну; з їхньою допомогою мистецтво розпачливо заперечує замкненість завжди-те-самості; вибух — один з його інваріантів. Антитрадиціоналістична енергія стає зажерливим виром. Саме цією мірою модерн є міфом, що обертається проти самого себе; позачасність міфу стає катастрофічною миттю розриву темпоральної неперервності, і Бен'ямінова концепція діалектичного образу містить цей елемент. Навіть там, де модерн підтримує традиційні досягнення у формі технічних ресурсів, вони трансцендовані ударом, що кидає виклик усьому успадкованому. З огляду на те, що категорія нового була результатом історичного про-

цесу, що спершу відкинув специфічну традицію, а потім узагалі будь-яку традицію, модерн не аберація, яку можна виправити, повернувшись до основи, яка вже не існує й не має існувати; хоч як парадоксально, саме це становить основу модерну й надає йому нормативного характеру. Навіть в естетиці годі заперечити інваріанти, проте, видобуті хірургічним способом, вони не мають значення. За модель тут може правити музика. Даремно заперечувати, що музика — темпоральне мистецтво, що музичний час, хоч як мало він безпосередньо збігається з темпоральністю реального досвіду, так само не має вороття. Коли, проте, вийти за межі найнепевніших штампів, як-от, мовляв, музика має завдання виражати відносини свого "змісту", свого внутрішньотемпорального елементу, з часом, можна відразу стати жертвою обмеженості або приховування певних обставин. Адже відносини музики з формальним музичним часом визначені лиш у відносинах із часом конкретної музичної події. Звичайно, давно вже вважають, що музика має раціонально організовувати внутрішньотемпоральну послідовність своїх подій: одна подія має йти за іншою, і то таким способом, що дозволяє не більше поворотів назад, ніж сам час. Проте необхідність цієї темпоральної послідовності, відповідної самому часові, була не буквальною, а фіктивною; вона брала участь в ілюзорному характері мистецтва. Нині музика повстає проти узвичаєного темпорального порядку; хай там як, трактування музичного часу лишає простір для розв'язків, які мають між собою великі розбіжності. Сумнівно, чи зможе колись музика звільнитися від інваріанта часу, зате безперечне те, що цей інваріант, ставши об'єктом рефлексії, перетворюється на елемент композиції, перестaвши бути чимсь апріорним. Насильство нового, якому дали назву експериментального, не слід приписувати суб'єктивним переконанням або психологічним рисам художника. Там, де порив уже не має наперед визначеної безпеки у формі чи змісті, плідні художники об'єктивно змушені експериментувати. Але трансформувалася й концепція експерименту, і то способом, дуже показовим для категорії модерну. Попервах вона лиш означала, що самоусвідомлена воля випробовує невідомі або несанкціоновані технічні процедури. В основі такого експериментування лежала латентно традиціоналістична думка, мовляв, невдовзі само собою з'ясується, чи результати дорівнюють уже досягненим і можуть таким чином легітимувати себе. Така концепція художнього експериментування стала самоочевидною і водночас проблематичною внаслідок притаманній їй вірі в непере-

рвність. Експериментаторський жест, назва художньої поведінки, яка обов'язково є новою, збереглися, але тепер, із переходом естетичного інтересу від комунікативного суб'єктивності до несуперечливості об'єкта, означають щось якісно інше, а саме: суб'єкт художньої творчості застосовує методи, об'єктивні результати яких годі передбачити. Але й цей поворот не є абсолютно новим. Уявлення про конструкцію, фундаментальне для модерного мистецтва, завжди зумовлює примат конструктивних методів над суб'єктивною уявою. Конструкція необхідно зумовлює розв'язки, що їх око чи вухо, які уявляють, не можуть сприйняти безпосередньо та з усіма подробицями. Непередбачене — не тільки наслідок, бо має ще й свій об'єктивний вимір, що перетворився на нову якість. Суб'єкт, усвідомивши, що він утратив владу внаслідок технологій, які сам і вивільнив, підносить цю безвладність до рівня програми, можливо, корячись неусвідомленому пориву приборкати загрозливу гетерономію, інтеґрувавши її в ініціативи суб'єктивності як елемент процесу виробництва. Цьому сприяє те, що уява, прохід художнього твору крізь суб'єкт, не має, за словами Штокгаузена, певної визначеної сили, а диференціюється за ступенем гостроти. Те, що уявлене невиразно, може, ставши специфічним художнім засобом, бути уявленим у своїй невиразності. Для експериментальної художньої діяльності це справжнє балансування на лезі ножа. Ще треба з'ясувати, що тут діється: цим балансуванням суб'єкт або — починаючи з Маларме й відповідно до принципу, який сформулював Валері, — може засвідчити свою естетичну силу, зберігши самоконтроль навіть тоді, коли віддається гетерономії, або підтверджує своє самозречення. Хай там як, тією мірою, якою експериментальні в найостаннішому значенні цього слова процедури лишаються, всупереч усьому, суб'єктивними, думка, буцімто вони позбавлять мистецтво суб'єктивності й перетворять його на вільну від ілюзій річ у собі, яку дотепер мистецтво тільки вдавало, просто химера.

Реакцією на муки експериментаторства є злоба, спрямована на так звані *ізми* — програмні, самоусвідомлені і зчасти колективні художні напрями. Ця злоба йде від Гітлера, що полюбляв гнівно таврувати "цих ім- та експресіоністів", аж до письменників, які внаслідок політичного авангардистського завзяття з підозрою ставляться до самого уявлення про естетичний авангард. Пікасо зумисне наголосив на цьому, говорячи про кубізм напередодні першої світової війни. В межах *ізму* кожен художник може мати дуже виразні індивідуальні особливості,

хоча на початку тих, хто привернув найочевиднішу увагу до характерних рис художньої школи, переоцінюють, порівнюючи з тими, що їх, як-от Пісаро серед імпресіоністів, не можна так тісно пов'язати з обов'язковою програмою. Вживання *ізму* в мові неминуче свідчить про певну суперечність, бо створюється враження, ніби наголос на переконаннях і постановах позбавляє мистецтво елементу мимовільності, але цей закид, спрямований проти всіх художніх напрямів, спаплюжених як *ізми*, надто формалістичний, бо й експресіонізм, і сюрреалізм саме мимовільну творчість виставляють у програмах як свою мету. Крім того, уявлення про авангард, яке багато десятиріч зберігали для будь-якого художнього напряму, що називав себе найпередовішим, тепер набуло комічності пристаркуватої юності. У труднощах, у яких заплуталися так звані *ізми*, виявляються проблеми мистецтва, емансипованого від своєї самоочевидності. Сама свідомість, яка мала визначати все, що є обов'язковим у мистецтві, зруйнувала водночас усі норми естетичної обов'язковості, — звідси й походить тінь звичайних кволих прагнень, що нависає над ненависними *ізмами*. *Ізми*, на які стільки нападають зусібіч, тільки починають розуміти, що без усвідомленої волі ніколи не існувала жодна значна течія в мистецтві. Це спонукає художні твори як до внутрішньої, так і до зовнішньої організації тією мірою, якою вони хочуть утвердитись у монополістично цілком організованому суспільстві. Те, що може бути істинним при порівнянні мистецтва з організмом, слід опосередковувати через суб'єкт та його розум. Істину цього порівняння давно вже взято на службу ірраціональній ідеології раціонального суспільства, і тому *ізми*, що відкидають цю істину, правдивіші. *Ізми* аж ніяк не сковують індивідуальних виробничих сил, а підносять їх, почасти й завдяки колективній співпраці.

Один аспект *ізмів* набув актуальності зовсім недавно. Правдивий зміст багатьох художніх напрямів не конче сягає кульмінації у видатних художніх творах, і Бен'ямін довів слушність цього твердження на прикладі німецької барокової драми[1]. Напевне, воно слушне й щодо німецького експресіонізму і французького сюрреалізму, що не випадково кинув виклик самій концепції мистецтва, і цей виклик став відтоді елементом усього автентичного нового мистецтва. Оскільки мистецтво однаково лишилося мистецтвом, суть такої провокації слід

[1] Пор.: *Walter Benjamin.* Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von R. Tiedemann, 2. Aufl. — Frankfurt a. M., 1969. — S. 33 seq. і passim.

шукати в перевазі мистецтва над художнім твором. Ця перевага втілюється в *ізмах*. Те, що видається, коли розглядати художній твір, невдалим або просто якимсь прикладом, свідчить про імпульси, що вже навряд чи можуть об'єктивуватись у конкретному творі; це імпульси мистецтва, що само себе трансцендує; його ідея чекає порятунку. Варто зазначити, що збентеженість, пов'язана з *ізмами*, рідко поширюється на їхній історичний еквівалент — школи. *Ізми*, так би мовити, це секуляризація тих шкіл за доби, що зруйнувала школи як традиціоналістичні. *Ізми* непристойні, бо не вкладаються в схему абсолютної індивідуалізації, проте лишаються острівцями традиції, розхитаної принципом індивідуалізації. Зневажене має бути принаймні цілковито самотнім, щоб бути запорукою свого безсилля, своєї історичної безрезультатності, свого швидкого і безслідного відмирання. Школи стали в опозицію до модерну, що ексцентрично виявилось у заходах, яких уживали академії проти студентів, запідозрених у симпатіях до модерних напрямів. *Ізми* — це потенційні школи, що заступають авторитет традицій та інституцій авторитетом об'єктивності. Краще бути солідарними з ними, ніж заперечувати їх, навіть на основі протиставлення модерну і модернізму. Критика того, що є *up to date*, сучасним, проте не має структурної леґітимації, таки не позбавлена виправдання: те, що не має функції, але вдає ту функцію, реґресивне. Проте відокремлення модернізму як переконань і поглядів супутників від справжнього модерну непереконливе, бо без суб'єктивних поглядів, стимульованих новим, не може кристалізуватися ніяке об'єктивно модерне мистецтво. Насправді різниця між модерном і модернізмом демагогічна: хто нарікає на модернізм, має на увазі модерн; здається, ніби всякчас нападають на супутників, щоб уразити головні постаті, до яких бояться підступитись і авторитет яких сповнює конформістів поваги. Норма чесності, якою по-фарисейському вимірюють модернізм, означає змиритися з тим, що людина саме така і аж ніяк не інша, і в цьому виявляється головна особливість естетично реакційного. Фальшива природа цієї норми розкривається завдяки рефлексії, що тепер править за художню освіту. Критика модернізму на користь начебто справжнього модерну править за привід для твердження, ніби поміркований, чий розум прикриває покидьки тривіальної інтелектуальності, кращий за радикала, хоча насправді все навпаки. Відстале не може опанувати навіть тих давніх засобів, якими послуговується. Історія панує навіть над тими художніми творами, які заперечують її.

Становлячи яскравий контраст із традиційним мистецтвом, нове мистецтво випинає колись прихований елемент зробленості, чогось виготовленого. Частина того, що є θέσει, штучного, в ньому, зростає такою мірою, що всі спроби позбутися процесу виробництва в самому художньому творі наперед приречені на невдачу. Ще попереднє покоління, довівши до крайнощів чисту іманентність художніх творів, водночас обмежило її — перетворюючи автора на коментатора, використовуючи іронію та масу деталей, майстерно прихованих від художнього втручання. Звідси й походить забавка заступати художні твори процесом їхнього виробництва. Сьогодні кожен твір справді є тим, що сказав Джойс про свої "Поминки по Фінеґанові", перше ніж опублікував увесь роман: *work in progress*, твором у процесі роботи. Але художній твір, що за своєю будовою може бути тільки на шляху становлення й розвитку, не може водночас без брехні претендувати на закінченість і "завершеність". Мистецтво не спроможне виплутатися з цієї апорії актом волі. Кілька десятиліть тому Адольф Лос писав, що орнаменти не можна вигадати[1], і значення його слів набагато ширше, ніж він гадав. Що більше треба зробити, знайти і вигадати в мистецтві, то менше певності, що те вдасться зробити або вигадати. Мистецтво, яке вочевидь є чимсь зробленим, зрештою впирається в проблему можливості свого виготовлення. В художніх творах минулого протест породжує саме те, що було сконструйованим і обрахованим, те, що, як казали близько 1800 р., не ставало знову природою. Прогрес мистецтва як виготовлення і сумнів у цьому прогресі становлять контрапункт один до одного: і справді, кожен такий прогрес супроводить тенденція до абсолютної мимовільності — від автоматичного записування п'ятдесят років тому до сьогоднішніх ташизму й алеаторної музики; дуже слушне спостереження, що технічно цілісний, абсолютно зроблений художній твір збігається з абсолютно випадковим твором; щоправда, й твір, нібито зовсім не роблений, однаково був виготовлений.

Правда нового як правда ще не використаного полягає в безінтенційності. Таким чином, правда стає в опозицію до рефлексії, що є рушієм нового, й підносить її до ступеня другої рефлексії. Це твердження суперечить поширеному філософському уявленню, скажімо, тому, що його використав Шілер у своїй теорії сентименталізму, з якої випливає, що рефлексія

[1] Пор.: *Adolf Loos*. Sämtliche Schriften, hg. von F. Glück, Bd. I. — Wien u. München, 1962. — S. 278, 393 і passim.

має навантажувати художні твори інтенціями. Друга рефлексія охоплює технічні процедури, мову художніх творів у найширшому розумінні, але спрямована до сліпоти, і це засвідчує абсурд, хоч який він недостатній як гасло. Бекетова відмова коментувати свої твори, пов'язана з найвищим усвідомленням техніки та впливу театрального й мовного матеріалу, аж ніяк не суто суб'єктивне небажання: зі зростанням масштабу та сили рефлексії затемнюється зміст. Звичайно, це не означає, що об'єктивно можна відмовитися від інтерпретації, бо, мовляв, нема чого інтерпретувати; задовольнитися цим означало б визнати плутанину, яка породжує балачки про абсурд. Художній твір, який припускає, ніби він володіє своїм змістом, украй наївний у своєму раціоналізмі, й саме це може визначити історично передбачувану межу Брехтових творів. Несподівано підтверджуючи тезу Геґеля про перетворення опосередкування в безпосередність, друга рефлексія відновлює наївність у відносинах змісту з першою рефлексією. З видатних п'єс Шекспіра можна вичавити того, що сьогодні називають "авторським закликом", не більше, ніж із Бекетових творів. Але й сама затемненість залежить від зміненого змісту. Як заперечення абсолютної ідеї зміст уже не можна так ототожнювати з розумом, як постулював ідеалізм; зміст, ставши критикою всевладності розуму, вже не може й далі бути розумним відповідно до норм дискурсивного мислення. Темність абсурду — це давня темність нового, і тому її треба інтерпретувати, а не заступати ясністю значення.

Категорія нового призвела до одного конфлікту. Трохи скидаючись на *querelle des anciens et des modernes*, суперечку давніх і нових, у XVII ст., це конфлікт між новим і довговічністю. Художні твори завжди були розраховані на довговічність, і це пов'язане з їхньою концепцією — концепцією об'єктивації. Завдяки довговічності мистецтво протестує проти смерті; минуща вічність художнього твору — алегорія неілюзорної вічності. Мистецтво — це ілюзія того, до чого не дотягується смерть. Твердження, мовляв, жодне мистецтво недовговічне — не менш абстрактне, ніж слова про минущість усього земного; воно набуде змісту лише метафізично, у відносинах з ідеєю воскресіння. Не тільки реакційна озлобленість породжує страх, що жадоба нового відкине довговічність. Намагання створити довговічні шедеври приречене. Те, що зреклося традиції, навряд чи може розраховувати на традицію, яка збереже його. Підстав сподіватися на традицію стає ще менше, коли, озирнувшись, усвідомити, яка величезна кількість худо-

жніх творів, колись наділених атрибутами довговічності, — атрибутами, що їх намагалась узагальнити концепція класицизму, — уже спочиває вічним сном: довговічне загинуло й затягло у свій вир категорію довговічності. Уявлення про архаїчне визначає не так фазу історії мистецтва, як стан відмирання художніх творів. Над своєю довговічністю художні твори не мають жодної влади, і ця довговічність найменше ґарантована там, де начебто пов'язане з часом знищене на догоду позачасного. Адже таке знищення може статися тільки коштом відносин художніх творів із тими об'єктивними обставинами, за яких лиш і може конституюватися довговічність. Ефемерний задум Сервантеса спародіювати лицарський роман спричинився до створення "Дон Кіхота". Уявлення про довговічність відгонить єгипетським, міфічно безпорадним архаїзмом; протягом продуктивних періодів думки про довговічність, здається, були дуже далекими. Ці думки, напевне, стають актуальними там, де довговічність проблематична, і художні твори, відчуваючи свою латентну безпорадність, чіпляються за довговічність. Те, що колись огидні націоналістичні відозви називали "неминущою вартістю художніх творів" — усе мертве, формальне та заяложене в них, — змішалося з прихованими зародками їхнього виживання. З часів Горацієвих самовихвалянь із приводу пам'ятника, "тривкішого за бронзу", категорія неминущості звучить апологетично; вона чужа таким художнім творам, що не споруджені як вияв ласки Авґуста задля ідеї автентичності, яка має в собі більше ніж просто сліди авторитаризму. "Навіть краса має померти!"[1] — ці слова набагато правдивіші, ніж гадав собі Шілер. Тут ідеться не тільки про ті художні твори, що гарні, не тільки про забуті або знищені чи ті, що знову занурились у світ ієрогліфів, а про всі, скомпоновані з краси, твори, що, відповідно до традиційного уявлення про них, мали бути незмінними, стати складниками форми. В цьому контексті слід розглянути категорію трагедії. Вона видається естетичним відображенням лиха та смерті і такою ж могутньою, як і вони. А проте трагедія вже неможлива. Все те, завдяки чому педанти від естетики колись ревно відрізняли трагічне від жалобного — утвердження смерті, ідея, що крізь смерть конечного проблискує безкінечне, значення страждань, — тепер стало правити за судження про трагедію. Без будь-яких засторог негативні художні твори тепер пародію-

[1] *Friedrich Schiller*. Sämtliche Werke, hg. von G. Fricke und H. G Göpfert, Bd. I, 4. Aufl. — München, 1965. — S. 242 ("Nänie").

ють трагічне. Радше ніж бути трагічним, усе мистецтво жалобне, надто ті твори, що видаються веселими й гармонійними. В уявленні про естетичну довговічність, як і в багатьох інших, збереглась *prima philosophia*, що знаходить собі притулок в ізольованих і абсолютизованих дериватах, після того як була змушена зректись як тотальність. Очевидно, довговічність, якої прагнуть художні твори, змодельована на кшталт незмінного успадковуваного маєтку: духовне має стати такою ж власністю, як і матеріальне, злочином, який неминуче коїть проти самого себе дух. Тільки-но художній твір фетишизує надію на свою довговічність, він одразу захворює на смертельну недугу: полива невідчужуваності, якою твори покривають себе, тієї ж миті їх душить. Чимало художніх творів найвищого рівня прагнуть немов загубитись у часі, щоб не стати його жертвою, потрапляючи таким чином у нерозв'язну антиномію з необхідністю об'єктивації. Ернст Шон говорив колись про неоціненну шляхетність пожеж: адже це єдине мистецтво, що прагне не увічнитись, а тільки на мить спалахнути й згаснути. Зрештою, такі темпоральні мистецтва, як драму й музику, слід тлумачити на основі цього уявлення, що є протилежністю реїфікації, без якої вони не могли б існувати і яка, проте, принижує їх. З огляду на засоби механічної репродукції такі міркування видаються застарілими, хоча невдоволення цими засобами може бути водночас і невдоволенням всевладністю тривалості мистецтва, яка зароджується паралельно з крахом довговічності. Якби мистецтво звільнилося від колись сприйнятої ілюзії довговічності, якби інтеріоризувало свою минущість із симпатії до ефемерного життя, воно більше відповідало б концепції істини, уявленої не як щось абстрактне тривке, а з усвідомленням її темпоральної сутності. Якщо всяке мистецтво — секуляризація трансцендентності, воно бере участь у діалектиці просвітництва. Мистецтво протиставило цій діалектиці естетичну концепцію антимистецтва; і справді, без цього елементу мистецтво вже навіть годі уявити. Це означає не що інше, як те, що мистецтво має вийти за межі своєї концепції, щоб зберегти вірність цій концепції. Думка про скасування мистецтва виявляє мистецтву честь, бо вшановує його претензії на істину. Одначе, виживання підкопаного мистецтва свідчить не тільки про *cultural lag*, відставання культури, оту надто повільну зміну надбудови. Сила опору мистецтва полягає в тому, що реалізований матеріалізм буде водночас і скасуванням матеріалізму, кінцем панування матеріальних інтересів. У своїй слабкості мистецтво провіщає дух, який постане тільки згодом.

Цьому відповідає об'єктивна потреба, потребність світу, протилежна суб'єктивній, а тепер лише наскрізь ідеологічній потребі людей у мистецтві; мистецтво може тепер зіпертися тільки на ту об'єктивну потребу.

У мистецтві те, що колись давало себе вести, перетворилося на самостійну діяльність, і саме завдяки цьому інтеґрація зв'язує відцентрові сили, спрямовані в різні боки. Інтеґрація, наче вир, усмоктує в себе розмаїття, що колись визначало мистецтво. Лишилася тільки абстрактна єдність, позбавлена антитетичного елементу, завдяки якому мистецтво й стає єдністю. Що успішніша інтеґрація, то більше вона скидається на нікчемне обертання впорожні; телеологічно вона прямує до інфантильного ремісництва. Сила естетичного суб'єкта, яка виявляється в його спроможності інтеґрувати все, що він схопить, є водночас і його слабкістю. Вона капітулює перед єдністю, відчуженій завдяки своїй абстрактності, і зі сліпою необхідністю зречено відкидає свою надію. Якщо все нове мистецтво розуміти як неперервне втручання суб'єкта, несхильного дозволяти нерефлексивне панування традиційної гри сил у художньому творі, то постійним втручанням Я відповідає його тенденція зрікатися внаслідок слабкості. Зберігаючи вірність прадавньому механічному принципові буржуазного духу, ця тенденція набирає форми реїфікації суб'єктивних досягнень, немов розміщаючи їх зовні суб'єкта й хибно видаючи таке зречення за ґарантію несхитної об'єктивності. Техніка, ця подовжена рука суб'єкта, теж завжди відводить від суб'єкта. Тінню автаркійного радикалізму мистецтва є його нешкідливість, абсолютна композиція барв обмежена шпалерним візерунком. Тепер, коли американські готелі прикрашені абстрактними картинами *à la manière de...* (в манері...) і естетичний радикалізм став уже соціально прийнятним, він мусить сплатити свою ціну: радикалізм перестав бути радикальним. Найгірша серед небезпек, із якими зіткнулося нове мистецтво, — брак будь-якої небезпеки. Що дужче мистецтво відкидає попередню заданість, то більше повертається до того, що немов обходиться без усяких позичок від уже далекого та чужого для себе, — до точки чистої суб'єктивності; його власної, а тому й абстрактної суб'єктивності. Цю тенденцію бурхливо провіщали як крайнє крило експресіонізму, так і дадаїзм. У занепаді експресіонізму слід звинувачувати не тільки брак соціального резонансу: адже на одній точці неможливо утвердитися надовго; зменшення доступного, тотальність відмови закінчуються цілковитим зубожінням, криком розпуки, млявим безпорадним же-

стом, буквально белькотінням: "Да-да". Це правило за розвагу як конформістам, так і самим дадаїстам, бо була визнана неможливість художньої об'єктивації, дарма що навмисне чи ні її постулював кожен мистецький вияв; і справді, що тут ще можна діяти, як не кричати. Дадаїсти послідовно намагалися скасувати цей постулат, а програма їхніх сюрреалістичних послідовників зреклася мистецтва, не спромігшись відкинути той постулат. Їхня істина полягала в тому, що краще взагалі не мати мистецтва, ніж мати несправжнє, але їм помстилась ілюзія абсолютної суб'єктивності, яка існує суто для-себе і об'єктивно опосередкована, проте естетично неспроможна вийти за межі позиції буття-для-себе. Сюрреалізм виражає чужість відчуженого, тільки спираючись сам на себе. Мімезис пов'язує мистецтво з індивідуальним людським сприйняттям, і тільки це сприйняття тепер є сприйняттям буття-для-себе. Причина, що тут немає утвердження на цій суб'єктивній точці, аж ніяк не полягає лиш у тому, що художній твір втрачає там інші ість, у якій лиш і може об'єктивуватись естетичний суб'єкт. Уявлення про довговічність — не менш неминуче, ніж проблематичне, — вочевидь не може бути узгодженим з уявленням про суб'єктивну точку, яка є ще й темпоральною. Не тільки самі експресіоністи пішли на поступки, коли постаріли й були змушені заробляти на прожиття, й не тільки дадаїсти наверталися до католицизму і вступали до лав комуністичної партії: художники з чесністю Пікасо і Шенберґа виходили за межі суб'єктивної точки. Їхні труднощі в цьому можна було відчути і злякатися їх уже при їхніх перших намаганнях досягти так званого "нового порядку". А тим часом ці труднощі перетворились на труднощі мистецтва взагалі. Досі кожен необхідний прогрес за межі суб'єктивної точки був куплений коштом регресії через уподібнення до минулого і свавільності самоустановленого порядку. Протягом останніх років стало модним звинувачувати Семюела Бекета в повторенні його основної ідеї, і він суто провокативно виставляв себе цьому звинуваченню. Адже він цілком слушно усвідомлював, що потребу в прогресі годі відокремити від його неможливості. Жест тупцяння на місці наприкінці п'єси "Чекаючи Ґодо", що є фундаментальним мотивом усього твору, є реакцією саме на цю ситуацію. Бекет реагує з категоричною силою. Його твір — екстраполяція негативної καιρός, слушності. Повнота миті обертається на безкінечне повторення, що збігається з ніщо. Оповідання Бекета, які він сардонічно називає романами, так само мало подають об'єктивних описів соціальної реальності, як і репрезенту-

ють — відповідно до поширеного нерозуміння — зведення життя до основних людських відносин, до того мінімуму існування, що лишається *in extremis*, у крайній ситуації. А проте ці романи порушують фундаментальні верстви сприйняття *hic et nunc*, тут і тепер, об'єднані в парадоксальну динаміку в застої. Оповідання ще позначені як об'єктивно мотивованою втратою об'єкта, так і її корелятом — зубожінням суб'єкта. Бекет зробив висновки з усього монтажу та документації, з усіх спроб позбутись ілюзії суб'єктивності, що надає значення. Навіть там, де реальність знаходить доступ до оповіді, саме там, де вона загрожує згнітити те, що колись виконував поетичний суб'єкт, — стає очевидним, що з тією реальністю щось негаразд. Її диспропорція відносно безвладного суб'єкта, внаслідок якої вона абсолютно несумірна сприйняттю, робить реальність нереальною. Надмір реальності стає її загибеллю; вбиваючи суб'єкт, вона сама стає смертною; цей перехід — художність антимистецтва, і Бекет довів його до точки відкритого знищення реальності. Що тоталітарніше суспільство, що повніше воно стягується до однодушної системи, то більшою мірою художні твори, які нагромаджують сприйняття цього процесу, стають іншим даного суспільства. Якщо послуговуватись якомога невизначенішим уявленням про абстрактність, це свідчить про відступ з об'єктивного світу, від якого вже нічого не лишилося, крім його *caput mortuum*, непотребу. Нове мистецтво не менш абстрактне, ніж, по суті, соціальні відносини. Категорії реалістичного та символічного таким самим чином теж уже вийшли з обігу. Коли чари зовнішньої реальності над суб'єктом та його реакціями стали абсолютними, художній твір може опиратися цим чарам, тільки уподібнившись до них. Проте на нульовій точці, де Бекетова проза немов розгортає сили безкінечно малих величин фізики, постає другий світ образів, водночас нудний і розмаїтий, концентрат історичного сприйняття, що інакше, у своїй безпосередності, не відобразило б найголовнішого — спустошення суб'єкта і реальності. Цей пошарпаний, ушкоджений світ образів — відбиток, негатив керованого світу, і саме цією мірою Бекет реалістичний. Тільки в тому, що *vaguement*, непевно, можна охопити назвою "абстрактне малярство", зберігається щось від традиції, яку воно стерло; воно, напевне, відповідає тому, що вже сприймали в традиційному малярстві, — тією мірою, якою його витвори сприймано як образи, а не відображення чогось. Мистецтво здійснює загибель конкретності, — загибель, якій не дає вияву реальність, де конкретне — тільки мас-

ка абстрактного, а щось визначено одиничне — лише приклад, що репрезентує й замасковує універсальне і тотожний повсюдності монополії. Цей напад на псевдоконкретність спрямовує своє вістря назад на все мистецтво, що дійшло до нас. Лінії емпіричного світу треба тільки трохи подовжити, аби побачити, як вони сходяться до погляду, що конкретне до чогось кращого й не придатне: з його допомогою можна тільки ідентифікувати те, що бодай чимсь вирізняється, володіти ним і продати його. Суть сприйняття виссано: немає нічого, навіть того, що вочевидь відступило від комерції, що не було б пожертим. Основою економіки є концентрація й централізація, що вбирають у себе розпорошене й лишають самостійне існування тільки для професійної статистики, проникаючи в найтонші волоконця духу, причому досить часто можна навіть не помітити опосередкування. Облудна персоналізація політики, пусті балачки про людей за нелюдської доби відповідають об'єктивній псевдоіндивідуалізації, але це стає для мистецтва нестерпним тягарем, бо немає мистецтва без індивідуалізації. Ці обставини можна схарактеризувати ще й іншими словами, сказавши, що теперішнє становище мистецтва вороже тому, що жарґоном автентичності називають "авторським закликом". Ефектного запитання східнонімецької драматургії: "Що він має на увазі?" — вистачає тільки на те, щоб залякати боязливого автора, і його марно ставити будь-якій із Брехтових п'єс, бо програма Брехта, зрештою, полягала в тому, щоб спонукати до мислення, а не продукувати крилаті вислови: адже інакше всякі балачки про діалектичний театр були б безглузді з самого початку. Брехтові намагання знищити суб'єктивні нюанси й напівтони абстрактною суворою об'єктивністю — це художні засоби, що в найкращих творах Брехта стають принципом стилізації, аж ніяк не відповідаючи принципові *fabula docet*, байка вчить. Важко визначити, що мав на увазі автор "Життя Галілея" та "Доброї людини з Сичуані", не кажучи вже нічого про об'єктивність цих художніх творів, яка не відповідає суб'єктивному намірові. Нелюбов Брехта до нюансів вислову, віддавання переваги мовній якості, що могло бути результатом його нерозуміння протокольних позитивістських речень, самі по собі є формою експресії, красномовною тільки як рішуче заперечення цієї експресії. Мистецтво не може бути й ніколи не було мовою чистого почуття, мовою самоутвердження душі, і так само йому не притаманно ганятися за результатами звичайного пізнання, вдаючись, скажімо, до соціальних репортажів, що відіграють роль авансів на майбут-

ні емпіричні дослідження. Простір, який лишається художнім творам між дискурсивним варварством і поетичним прикрашанням, навряд чи більший за точку байдужості, де окопався Бекет.

Ставлення до нового має свій взірець у поведінці дитини, яка прагне видобути з піаніно ще ніколи не чутий акорд. А проте той акорд завжди був там, комбінаційні можливості обмежені, і, зрештою, все, що можна зіграти, вже є в клавіатурі. Нове — це туга за новим, навряд чи саме нове, і саме від цього страждає все нове. Те, що почувається утопією, зостається негативом сутнього й кориться йому. Центральною серед теперішніх антиномій є те, що мистецтво має й хоче бути утопією, і тим рішучіше, що більше реальний функціональний порядок закриває шлях утопії, але водночас мистецтво не сміє бути утопією, щоб не зрадити її, даючи ілюзію та втіху. Якби утопія мистецтва здійснилася, це був би темпоральний кінець мистецтва. Ґеґель перший зрозумів, що кінець мистецтва імпліцитно властивий його концепції. Причина, що пророцтво Ґеґеля не справдилося, полягає, хоч як парадоксально, в його історичному оптимізмі. Він зрадив утопію, сконструювавши сутнє так, неначе воно було утопією абсолютної ідеї. Теорії Ґеґеля, що світовий дух заперечив мистецтво як форму, суперечить інша його теорія, яка підпорядковує мистецтво суперечливому існуванню, що зберігається попри будь-яку утверджувальну філософію. Переконливий приклад архітектури: якщо вона з огиди до функціональних форм та їхнього цілковитого конформізму захоче віддатися нестримній фантазії, то негайно обернеться на кітч. Мистецтво, навіть суто негативно, спромагається конкретизувати утопію не більше, ніж теорія. Нове як криптограма — образ загибелі, і тільки завдяки абсолютній негативності загибелі мистецтво висловлює невисловлюване — утопію. В тому образі збираються всі прикмети огидного і бридкого в новому мистецтві. Внаслідок непримиренного зречення ілюзії примирення мистецтво твердо дотримується обіцянки примирення серед непримиренного, і це є справжньою свідомістю доби, за якої реальна можливість утопії — з огляду на розвиток продуктивних сил земля нині, тепер, безпосередньо може стати раєм — у найдальшій перспективі збігається з можливістю тотальної катастрофи. В образі катастрофи — не її відображенні, а в шифрі її потенціалу — знову з'являється, цілком зачарований, магічний слід найдальшої праісторії мистецтва, немов мистецтво хотіло запобігти катастрофі, заклинаючи її образ. Табу на історичне призначення —

єдина легітимація того, внаслідок чого нове політично й практично компрометує себе: воно претендує на те, щоб бути самодостатньою метою.

Вістря, яке мистецтво звертає проти суспільства, само по собі теж соціальне — опір, спрямований проти тиску з боку *body social*, суспільства. Як і внутрішньоестетичний прогрес, що є прогресом виробничих сил, а надто техніки, цей опір пов'язаний із прогресом зовнішньоестетичних виробничих сил. Вряди-годи емансиповані в мистецтві виробничі сили репрезентують реальну емансипацію, якій перешкоджали виробничі відносини. Художні твори, організовані суб'єктом, спромагаються *tant bien que mal*, більш-менш добре, на те, чого не дозволяє суспільство, організоване без суб'єкта; міське планування вже неминуче відстає від планування великого, позбавленого мети художнього твору. Суперечність в уявленні про техніку як про щось детерміноване внутрішньоестетично й розвинене за межами художнього твору, не слід вважати за абсолютну. Вона зародилась історично й може минути. В електроніці вже сьогодні можна виробляти художню продукцію, використовуючи властивості засобів, що виникли поза сферою естетичного. Є очевидний якісний стрибок між рукою, що малювала тварину на печерній стіні, і кінокамерою, що дає змогу одночасно демонструвати те саме зображення в незліченній кількості місць. Але об'єктивація печерного малярства супроти безпосередньо баченого вже містить у собі потенціал технічної процедури, що забезпечує відокремлення баченого від суб'єктивного акту бачення. Кожен художній твір, якщо він призначений багатьом, уже є своєю репродукцією. Те, що Бен'ямін у своїй дихотомії на аурні й технологічні художні твори притлумив спільний для них елемент задля увиразнення різниці між ними, цілком могло б бути діалектичною критикою його теорії. Звичайно, уявлення про модерн хронологічно сформувалося набагато давніше, ніж виник модерн як історико-філософська категорія; проте в цьому останньому розумінні модерн — не хронологічна концепція, а постулат Рембо про мистецтво найпрогресивнішої свідомості, в якому найпередовіші й найдиференційованіші технічні процедури пронизані найпередовішим і найдиференційованішим сприйняттям. Але це сприйняття, будучи соціальним, критичне. Такий модерн має показати, що він дорівнює високій індустріалізації, а не просто трактує її як тему. Своєю поведінкою і мовою форми він має спонтанно реагувати на об'єктивну ситуацію; спонтанне

реаґування як норма й визначає споконвічний парадокс мистецтва. Оскільки ніщо не може уникнути сприйняття ситуації, не беруть до уваги нічого, що вдає, ніби уникнуло його. Багато автентичних модерністських художніх творів невідступно уникають індустріального тематичного матеріалу з недовіри до машинного мистецтва як до псевдоморфізму, але цей матеріал, заперечений редукцією толерованого матеріалу й загостреною конструкцією, повертається ще з більшою силою, як-от у творах Пауля Клее. В цьому аспекті модерн змінився не більше, ніж факт індустріалізації вплинув на життєвий процес людей, і поки що саме це надає естетичній концепції модерну її дивовижної інваріантності. Щоправда, ця інваріантність дає не менше простору для історичної динаміки, ніж сам індустріальний спосіб виробництва, що протягом останніх ста років пройшов шлях розвитку від фабрик XIX ст. до масового виробництва, а згодом і до автоматизації виробництва. Субстанційний елемент художнього модерну черпає свою силу з того, що найпрогресивніші процеси матеріального виробництва та організації він ніколи не обмежує сферою, в якій вони безпосередньо виникли. Способом, який навряд чи як слід проаналізувала соціологія, вони випромінюються звідти в далекі від них життєві сфери, глибоко в зони суб'єктивного сприйняття, що не помічає цього й пильнує свої резерви. Модерн — це мистецтво, яке відповідно до способу свого сприйняття і як вияв кризи сприйняття поглинає те, що дала індустріалізація за панівних виробничих відносин. Таке визначення потребує неґативного канону — заборони того, що цей модерн заперечує у сприйнятті та техніці, і таке рішуче заперечення знов-таки майже канон того, що слід зробити. Те, щоб цей модерн був не просто якимсь туманним духом часу або спритним *up to date*, осучасненням, залежить від визволення виробничих сил. Модерн ще зумовлений і соціально через конфлікт із виробничими відносинами, і внутрішньоестетично як відкидання зужитих і застарілих процедур. Модерне мистецтво радше стає в опозицію до панівного духу часу, а нині навіть повинно ставати; завзятим споживачам культури радикальний художній модерн видається по-старомодному серйозним, а тому, як і внаслідок інших причин, божевільним. Історична природа всього мистецтва ніде не виявляється з такою силою, як у якісній нездоланності модерного мистецтва, і те, що на гадку спадають винаходи у сфері матеріального виробництва, аж ніяк не випадкова асоціація. Видатні художні твори внаслідок властивої їм тенденції знищують усе зі свого часу, що не сягає їхнього кри-

терію. Через те озлобленість — одна з причин, чому так багато освічених людей відкидають радикальний модерн: адже вбивчу історичну силу модерну ототожнено зі знищенням того всього, за що відчайдушно чіпляються носії культури. Модерн опиняється під сумнівом не там, де він, згідно з фразеологією, якої вимагають штампи, заходить задалеко, а там, де заходить не дуже далеко, там, де художній твір руйнується внаслідок браку внутрішньої послідовності. Тільки ті художні твори, які не бояться ризику, мають шанс пережити свій час, а не ті, що зі страху перед ефемерним зв'язують свою долю з минувшиною. Ренесанси поміркованого модерну, яким сприяє реставраційна свідомість та її зацікавлені носії, зазнають краху навіть в очах та вухах публіки, яку годі назвати авангардистською.

З матеріальної концепції модерну випливає, гостро спрямований проти ілюзії органічної природи мистецтва, усвідомлений контроль над його засобами. Навіть тут відбувається конверґенція матеріального й художнього виробництва. Потреба йти до крайнощів — це потреба в такій конкретній раціональності у відносинах із матеріалом, а не результат псевдонаукового змагання з раціоналізацією світу, позбавленого чарів. Ця потреба категорично відрізняє матеріальний модерн від традиціоналізму. Естетична раціональність вимагає, щоб кожен художній засіб сам по собі та у своїй функції був якомога визначеніший, щоб мати здатність виконувати те, на що вже не спроможні традиційні засоби. Крайнощів вимагає мистецька технологія, це не просто прагнення бунтівливого духу. Уявлення про поміркований модерн містить внутрішню суперечність, бо стримує естетичну раціональність. Те, що кожен елемент художнього твору виконує точнісінько те, що й мав виконувати, безпосередньо збігається з модерном як вимогою: поміркований твір уникає цієї вимоги, бо дістає свої засоби від наявної або уявної традиції, приписуючи їй силу, якої вона вже не має. Якщо помірковані модерністи пишаються своєю чесністю, яка начебто не дає їм бігти за модою, це нечесно з огляду на ті полегші, які вони мають завдяки своїй поміркованості. Начебто безпосередність їхньої художньої поведінки наскрізь опосередкована. Соціально найпередовіший рівень розвитку виробничих сил, однією з яких є свідомість, — ось де рівень проблеми, поставленої всередині естетичної монади. У своїй власній конфігурації художні твори вказують, де треба шукати розв'язку цієї проблеми, якої самі вони не здатні розв'язати без зовнішнього втручання, — лиш у цьому полягає

легітимна традиція мистецтва. Кожен видатний художній твір лишає в своєму матеріалі і своїй техніці певні сліди, і дотримуватися цих слідів (а не нюшити, що є в повітрі) — це визначати модерн як те, що слід виконати. Таке визначення конкретизується завдяки критиці. Сліди в матеріалі й технічних процедурах, якими йде кожен якісно новий художній твір, це рубці, місця, де попередні художні твори зазнали невдачі. Працюючи над ними, новий художній твір обертається проти тих творів, що лишили сліди; саме це, а не зміну суто суб'єктивного ставлення до життя або усталеного стилю історизм трактує як проблему поколінь у мистецтві. Свідченням цього був ще агон давньогрецької трагедії, і тільки пантеон нейтралізованої культури приховував це. Правдивий зміст художніх творів зливається з їхнім критичним змістом, і тому художні твори ще й критикують один одного. Саме це, а не історична неперервність їхньої залежності пов'язує художні твори один з одним; "кожен художній твір — смертельний ворог іншому"[1]; єдність історії мистецтва — це діалектична фігура рішучого заперечення. Тільки таким чином мистецтво служить своїй ідеї примирення. Невиразне і вбоге уявлення про таку діалектичну єдність можна сформувати на основі того, що митці одного жанру уявляють себе членами якогось підпільного виробничого колективу, майже незалежного від їхніх індивідуальних витворів.

В емпіричній реальності заперечення заперечення навряд чи коли є утвердженням, проте у сфері естетики цей діалектичний принцип містить частку істини: у суб'єктивному художньому процесі виробництва сила іманентного заперечення не така скута, як у зовнішньому світі. Митці з такою високою чутливістю смаку, як, скажімо, Стравинський чи Брехт, спираючись на свій смак, зачесали смак проти шерсті; діалектика заволоділа смаком, вивела його за власні межі, і в цьому справді полягає його істина. Завдяки прихованому фасадом естетичному елементу реалістичні художні твори XIX ст. іноді виявлялися видатнішими за ті, що вшановували ідеал чистого мистецтва: Бодлер вихваляв Мане і став на бік Флобера. З погляду чистого *peinture*, малярства, Мане стоїть незмірно вище від Пюві де Шаване; порівнювати їх майже комічно. Помилка естетизму була естетичною: він сплутав своє провідне уявлення про мистецтво з закінченим твором. Своєрідність митців відо-

[1] Самоцитата Адорно (Ohne Leitbild // Gesammelte Werke, Bd. 10.1. — Frankfurt, 1977). — *Перекл.*

бразилась у каноні заборон, але, з іншого боку, ці заборони стали об'єктивно обов'язковими, тож у мистецтві одиничне — це універсальне в буквальному розумінні. Адже своєрідне ставлення, попервах неусвідомлене й навряд чи теоретично зрозуміле саме собі, — це седиментація колективної форми реакції. Кітч — своєрідне уявлення, таке ж обов'язкове, як і важке для визначення. Атрибутом мистецтва нині має стати рефлексія, і це означає, що воно повинно усвідомити властиву йому своєрідність і виразити її. Внаслідок цього мистецтво загрожує стати алергічним до себе самого: втіленням визначеного заперечення, до якого вдається мистецтво, є його самозаперечення. Спілкуючись із минулим, те, що з'являється знову, стає якісно іншим. Деформація людських постатей і облич у сучасній скульптурі та малярстві нагадує *prima vista*, на перший погляд, архаїчні художні твори, в яких або ніхто й не намагався досягти культового відображення людських постатей, або їх і не можна було відобразити засобами тодішньої техніки. Але є величезна різниця, чи мистецтво, набувши досвіду відображення, заперечить його, що й засвідчує слово "деформація", а чи воно ще має дорости до категорії відображення; для естетики різниця важить більше, ніж суголосність. Важко уявити, щоб мистецтво, досягши одного разу гетерономії відображення, знову її забуло й повернулось до того, що воно зумисне й рішуче заперечило. Але, звичайно, навіть заборони, що мають історичне походження, не слід гіпостазувати, бо інакше вони вимагатимуть, передусім від модерністів типу Кокто, улюблених трюків — раптом знову діставати чарами з рукава тимчасово заборонене й репрезентувати його як щось свіженьке, тішитися порушенням модерних табу як чимсь модерним, — саме таким чином модерність не раз схилялася до реакції. Повертаються проблеми, а не допроблемні категорії та розв'язки. Як повідомило одне надійне джерело, Шенберґ наприкінці віку сказав, що про гармонію тим часом нема чого дискутувати. Безперечно, він не пророкував, що якогось дня можна буде знову компонувати з допомогою тризвуків, які він через поширення матеріалу відкинув до зужитих спеціальних обставин. Проте зостається відкритим питання, чи загалом у музиці вимір одночасності не деґрадував до голого результату, іррелевантності, чогось справді випадкового; музика втратила один зі своїх вимірів — вимір красномовного співзвуччя, і це не остання причина, чому збіднів незмірно збагачений матеріал. Тризвуки та інші акорди зі скарбниці тональності відновлювати не треба, проте можна уявити, що, ко-

ли якісні протидії коли-небудь знову стануть в опозицію до тотальної квантифікації музики, вертикальний вимір знову стане "дискусійним питанням" і ми знову почуємо гармонії, які відновлять свою специфічну вартість. Про контрапункт, що десь майже так само загинув у сліпій інтеґрації, можна висловити аналогічне пророцтво. Звісно, не треба відкидати й можливості реакційних зловживань: знову відкрита гармонія, хоч як вона побудована, пристосовуватиметься до гармонійних тенденцій; досить лиш уявити собі, як легко не менш обґрунтоване прагнення реконструювати одноголосні лінії може обернутися в облудне воскресіння того, чого ворогам нової музики так прикро не вистачає як мелодії. Заборони водночас і лагідні, й суворі. Теза, що гомеостаз обґрунтований тільки як результат гри сил, а не як позбавлена напруг добра пропорційність, зумовлює слушну заборону тих естетичних феноменів, які в творі Блоха "Дух утопії" названо візерунками на килимі, — заборону, що поширюється ретроспективно, неначе вона інваріантна. Але, навіть уникнута й заперечена, потреба в гомеостазі зберігається. Замість розв'язувати суперечності, мистецтво інколи негативно виражає надмірні напруги через крайню дистанційованість від них. Естетичні норми, хоч якою великою може бути їхня історична важливість, лишаються позаду конкретного життя художніх творів і водночас таки беруть участь в утворенні притаманних їм магнітних полів. І тут нічим не можна зарадити, приклеюючи зовні до тих норм темпоральний індекс: діалектика художніх творів знаходить собі місце серед тих норм — якраз серед найпередовіших норм — і специфічної форми творів.

Потреба піти на ризик актуалізується в уявленні про експериментальне, що, на відміну від уявлення про неусвідомлену органічну роботу митця, водночас переносить із науки в мистецтво усвідомлене порядкування матеріалами. Нині офіційна культура надає великі пільги тому, що вона недовірливо, наполовину вже сподіваючись на невдачу, називає художнім експериментаторством, і таким чином нейтралізує його. Насправді мистецтво нині навряд чи можливе, якщо не експериментує. Диспропорція між усталеною культурою і рівнем розвитку виробничих сил просто кричуща: внутрішньопослідовне видається суспільству необов'язковим векселем на майбутнє, а мистецтво, не маючи захисту з боку суспільства, аж ніяк не певне власної обов'язковості. Експериментаторство здебільшого виявляється у випробуванні можливостей, переважно

типів і жанрів, і легко опускає конкретний художній твір до рівня взірця: це одна з причин старіння нового мистецтва. Звичайно, естетичні засоби і цілі не можна відокремити, проте експериментаторство, майже відповідно до своєї концепції, цікавиться передусім засобами, задовольняючись тим, що світ змушений марно чекати цілей. Крім того, протягом останніх десятиріч саме уявлення про експеримент стало двозначним. Якщо навіть 1930 р. експеримент був визначений як дослід, профільтрований крізь критичну свідомість, на відміну від нерефлексивного провадження далі наявних художніх практик, згодом була додана умова, що художній твір має мати характеристики, не передбачувані в процесі виробництва, що суб'єктивно митець має бути приголомшений своїм твором. Унаслідок такої зміни уявлення про експеримент мистецтво стало усвідомлювати те, що завжди було йому властиве і на що вказав Маларме. Уява митця навряд чи може повністю охопити все, що вона створила. Комбінаторні мистецтва, скажімо, *ars nova*, а згодом мистецтво голандської школи, сповнили всю пізньосередньовічну музику результатами, які, напевне, перевершували суб'єктивну уяву композиторів. Комбінаторне мистецтво, що вимагало від митця — відчуженого митця — опосередкування суб'єктивної уяви, було дуже важливим для розвитку художніх технік. При цьому зростав ризик, що художні твори стануть гіршими внаслідок неадекватної або слабкої уяви. Цей ризик — ризик естетичної регресії. Художній дух підноситься над тим, що просто існує, там, де уява не капітулює перед простим існуванням матеріалів і технік. З часу емансипації суб'єкта вже не можна зректися опосередкування художнього твору суб'єктом, не звівши знову той твір до рівня речі. Теоретики музики знали про це ще в XVI ст. З іншого боку, тільки впертість може заперечити продуктивну функцію неуявлених, "несподіваних" елементів у багатьох творах модерного мистецтва, в *action painting*, ташизмі, та алеаториці. Розв'язок цієї суперечності полягає в тому, що всяка уява має певний простір невизначеності, який, проте, не протиставлений їй несхитно. Поки Ріхард Штраус ще писав певною мірою складні музичні твори, цей віртуоз і сам не міг точно уявити собі кожен звук, кожну барву, кожне поєднання звуків: адже відомо, що навіть композитори з найкращим слухом звичайно бувають вражені, справді чуючи, як виконують їхні оркестрові твори. Але ця невизначеність, а також невизначеність, породжена, за словами Штокгаузена, нездатністю вуха розрізнити чи навіть уявити кожен тон у сукупності тонів, вбудована у ви-

значеність як її елемент, а не становить чогось цілого. А мовою музикантів це звучатиме так: треба точно знати, чи щось звучить, і тільки певною мірою — як воно звучить. Це лишає простір для несподіванок — як бажаних, так і тих, які потребують поправи; те, що так передчасно з'явилось як *l'imprévu*, непередбачене, в Берліоза, є несподіванкою не тільки для слухача, а й об'єктивно; водночас вухо таки може відчути його наперед. В експерименті те, що чуже Я, слід шанувати не менше, ніж суб'єктивно опановувати його; тільки як опановане воно засвідчує те, що було визволене. Реальна причина небезпеки, на яку наражається кожен художній твір, полягає не в притаманній йому випадковості, а в тому, що він має йти за блудним вогником властивої йому об'єктивності без ґарантії, що виробничі сили — дух митця та його технічні процедури — доростуть до тієї об'єктивності. Якби існувала така ґарантія, вона б одразу заблокувала можливість появи нового, що теж робить свій внесок в об'єктивність та внутрішню послідовність художнього твору. Відцуравшись затхлого духу ідеалізму, в мистецтві можна назвати серйозним тільки пафос об'єктивності, що ставить перед очима випадкового індивіда те, що є більшим та іншим, ніж він; у своїй історично неминучій недостатності. Ризик, на який ідуть художні твори, бере участь у тій серйозності; це образ смерті в її власній сфері. Але ця серйозність релятивізується тим, що естетична незалежність лишається зовнішньою щодо страждань, образом яких є художній твір, і з яких він черпає свою серйозність. Художній твір — не тільки відлуння страждань, він і зменшує їх; форма, органон його серйозності, — це ще й органон нейтралізації страждань. Мистецтво таким чином потрапляє в нерозв'язну апорію. Вимога цілковитої відповідальності, поставлена до художніх творів, збільшує тягар їхньої провини, і тому цю вимогу слід зробити контрапунктом антитетичної вимоги безвідповідальності. Безвідповідальність нагадує про елемент гри, без якого мистецтво так само важко уявити, як і теорію. Як гра, мистецтво прагне спокутувати провину своєї іліюзорності. Мистецтво, крім того, безвідповідальне як засліплення, як *spleen*, сплін, і без цього не було б ніякого мистецтва. Абсолютна відповідальність мистецтва призводить до його безплідності, чий подих майже завжди відчувається в усіх послідовно розвинених художніх творах; абсолютна безвідповідальність принижує мистецтво до *fun*, розваги; синтезові відповідальності та безвідповідальності перешкоджає саме уявлення про синтез. Будь-яке ставлення до того, що колись становило гідність мистецтва, до то-

го, що Гельдерлін називав "піднесеним і поважним генієм"[1], — стало амбівалентним. Щоправда, перед лицем індустрії культури мистецтво зберігає цю гідність; у неї зодягнені два такти квартету Бетховена, що їх можна, крутячи ручку настроювання радіо, мимохідь почути між двома каламутними потоками шляґерів. Натомість модерне мистецтво, що претендує на гідність, буде нещадно ідеологічним. Удаючи гідність, воно змушене пишатися, прибирати пози, прикидатися чимсь іншим, ніж воно може бути. Саме серйозність, властива модерному мистецтву, змушує його відцуратися претензій, давно вже безнадійно скомпрометованих Ваґнеровою релігією мистецтва. Врочистий тон, так само як і жести величі та пишноти, засудив би художні твори до сміховинності. Звичайно, без суб'єктивної формодавчої сили мистецтво годі уявити, проте вона не має нічого спільного з експресивною силою художнього твору. Навіть суб'єктивно художній твір тяжко скомпрометований через ту силу, бо мистецтву притаманні як сила, так і слабкість. Беззастережне віддавання гідності може перетворитись у художньому творі на органон його сили. Якої сили потребував багатий і блискуче обдарований буржуа Верлен, щоб пуститися берега і обернутись у пасивне, хитке знаряддя своєї поезії? Звинувачувати його, як наважився Стефан Цвайґ, у слабкості — не тільки дріб'язковість, а й безглуздя з огляду на розмаїття різновидів продуктивної художньої поведінки; без цієї слабкості Верлен мав би не більшу змогу написати свої найчудовіші поезії, ніж скласти ті жалюгідні вірші, які він згодом позначив як *raté*, невдалі.

Щоб зберегти крайні, найпохмуріші вияви реальності, художні твори, які не хочуть піти в продаж як утіха, мають дорівнятися до тієї реальності. Радикальне мистецтво сьогодні означає й найпохмуріше, його основна барва — чорна. Чимало сучасної художньої продукції дискваліфіковано тим, що вона не бере до уваги цього факту й по-дитячому тішиться барвами. Ідеал чорноти, коли йдеться про зміст, — один з найглибших імпульсів абстракції. Можливо, теперішні забавки зі звуковими та кольоровими ефектами — реакція на збіднення, породжене ідеалом чорноти, а можливо, мистецтво, не зрадивши себе, коли-небудь таки спроможеться скасувати цю вимогу, і саме це, напевне, відчував Брехт, пишучи такі вірші: "Та що це за часи, / Коли розмова про дерева — майже злочин, / Бо

[1] *Friedrich Hölderlin.* Sämtliche Werke (невеличке штуттґартське видання). Bd. 2: Gedichte nach 1800, hg. von F. Beißner. — Stuttgart, 1953. — S. 3 ("Gesang des Deutschen").

стільки неподобств мовчанням обминає!"[1] Мистецтво звинувачує надмірну вбогість тим, що саме стає вбогим, але звинувачує й аскетизм і не може просто взяти його собі за норму. Разом із збідненням засобів, породженим ідеалом чорноти — якщо не будь-якою естетичною *Sachlichkeit*, об'єктивністю, — збіднюється й усе написане, намальоване, скомпоноване; найпередовіші мистецтва доводять це зубожіння аж до мовчанки. Однак те, що світ, який, за словами Бодлера[2], втратив свої пахощі, а відтак і барви, знову набуде їх завдяки мистецтву, може уявити собі тільки простодушний. Це ще більше обмежує можливості мистецтва, проте не дає йому впасти. А втім, ще один з перших романтиків, Шуберт, якого згодом так експлуатувало постійне схвалення, запитував себе, чи можлива така річ, як радісна музика. Несправедливість, яку чинить усяка весела музика, а надто розважальна, — це несправедливість щодо смерті, нагромаджених і невимовних страждань. А проте чорне мистецтво має риси, що, бувши остаточними, остаточно затвердили б історичний відчай; тією мірою, якою ці риси ще здатні стати іншими, вони можуть виявитись і ефемерними. Постулат похмурого мистецтва (скажімо, сюрреалізму, що зробив чорний гумор своєю програмою), мовляв, найпохмуріше в мистецтві має давати насолоду, був засуджений гедонізмом, який пережив катастрофу, як збочення, і цей постулат — не що інше, як твердження, що мистецтво і його справжня свідомість знаходять нині щастя тільки в спроможності стійко триматися. Це щастя осяває зсередини чуттєву зовнішність художніх творів. У внутрішньопослідовних художніх творах їхній дух передається навіть найупертішим феноменам, немов рятуючи їхню чуттєвість, і так само з часів Бодлера похмуре приваблює чуттєво як антитеза облудності чуттєвого фасаду культури. В дисонансі більше втіхи, ніж у консонансі, і це визначає міру справедливості для гедонізму: око за око. Неузгоджений, ядучий, динамічно загострений елемент вирізняється сам по собі й відрізняється від одноманітності утверджувального, стаючи подразником, і цей подразник, навряд чи менше, ніж огида перед безглуздям позитивного мислення, веде нове мистецтво на нічию землю, що заступає заселений, придатний для життя світ. Шенберґ у своєму творі "*Pierrot lunaire*", цій кристальній єдності уявної сутності й тотальності

[1] *Bertolt Brecht*. Gesammelte Werke. — Frankfurt a. M., 1967. — Bd. 9. — S. 723 ("An die Nachgeborenen").

[1] Пор.: *Charles Baudelaire*. Œuvres complètes, éd. Le Dantec-Pichois, Paris, 1961, p. 72: "Le Printemps adorable a perdu son odeur!"

дисонансу, вперше реалізував цей аспект модерну. Заперечення може обернутися в насолоду, а не в утвердження.

Автентичне мистецтво минувшини, поки що змушене лишатися прихованим, аж ніяк не засуджене таким чином. Видатні твори чекають. Хоча їхнє метафізичне значення розчиняється, але дещо з їхнього правдивого змісту — ні, дарма що його так важко затримати, і завдяки цьому ті твори зберігають красномовність. Визволене людство буде здатним успадкувати свою історичну спадщину, вільну від провини. Те, що в художньому творі колись було правдивим, а потім виявилося спростованим історією, спромагається знову відкритися тільки тоді, коли зміняться умови, внаслідок яких та правда була скасована, — ось як тісно переплетені естетичний правдивий зміст та історія. Примирена реальність і відновлена правда минувшини можуть збігтися між собою. Те, що в мистецтві минулого ще можна сприйняти й піддати інтерпретації, ніби вказує на такий стан. Ніщо не ґарантує, що те мистецтво справді буде вшановане. Традицію треба не відкидати абстрактно, а критикувати без наївності відповідно до теперішньої ситуації, — і саме так теперішнє конституює минуле. Нічого не слід приймати без вивчення тільки тому, що воно доступне й колись мало вартість, і ніщо не стає вже мертвим тільки тому, що належить до минулого: час сам по собі аж ніяк не критерій. Неозорий припас минулого виявляється іманентно недостатнім, хоча художні твори минулого зовсім не здавалися такими свідомості, властивій їхньому часу там, де вони виникли. Час, минаючи, демаскує їхню недостатність, але ця недостатність — об'єктивна якість, а не наслідок зміни смаків. Тільки найпередовіше мистецтво своєї доби має шанс не загинути з плином часу. Та коли твори переживають свій час, у них стають помітні якісні відміни, що аж ніяк не збігаються зі ступенем модерності, досягненим за їхньої доби. В потаємній *bellum omnium contra omnes*, війні всіх проти всіх, що виповнює історію мистецтва, давній модерн минувшини може перемогти новий модерн. Це не означає, ніби те, що *par ordre du jour*, з наказу, стало старомодним, якогось дня виявиться тривкішим і солідніш за щось авангардне. Сподівання на ренесанси Пфіцнера й Сибеліуса, Кароси чи Ганса Томи кажуть більше про тих, хто плекає такі сподівання, ніж про неминущу вартість творчості таких душ. Але художні твори можуть стати актуальними внаслідок історичного розвитку, внаслідок *correspondance*, зв'язку, з наступними подіями: такі імена, як Джесуальдо да Веноза, Ель Греко, Тернер, Бюхнер, — загальновідомі

приклади, і цих митців не випадково відкрили знову після розриву з неперервною традицією. Навіть художні твори, що не досягали технічного рівня своєї доби, скажімо, ранні симфонії Малера, пов'язуються з пізнішими періодами, і то завдяки саме тим особливостям, які відокремлювали їх від їхньої власної доби. Малерова музика прогресивна якраз своїм незграбним і водночас об'єктивним запереченням неоромантичного сп'яніння звуками, але це заперечення було під ту добу скандальним, певне, не менш модерним, ніж спрощення, — коли порівнювати з імпресіонізмом, — до яких удавалися Ван Ґог і фовісти.

Хоча мистецтво не є відображенням суб'єкта і Ґеґель мав слушність, критикуючи поширене уявлення, ніби митець має бути більшим за свій твір, нерідко трапляється, що він менший за свій твір, будучи немов порожньою оболонкою того, що об'єктивоване в його творі; не меншу слушність має і твердження, що художній твір матиме успіх тільки тоді, коли суб'єкт виповнить його собою. Отже, не суб'єкт як органон мистецтва має перескочити накинутий йому процес відокремлювальної індивідуалізації, непов'язаний із переконаннями та випадковою свідомістю. Ця ситуація змушує мистецтво (як щось духовне) зазнавати суб'єктивного опосередкування в своїй об'єктивній конституції. Частка суб'єктивності в художньому творі — сама по собі складник об'єктивності. Звісно, з огляду на свою субстанцію, міметичний елемент, необхідний для мистецтва, — універсальний, але його можна досягти не інакше, як завдяки нескінченній своєрідності конкретного суб'єкта. Якщо мистецтво в своїй найглибшій сутності — певне ставлення, його не можна ізолювати від експресії, а експресії без суб'єкта не буває. Перехід до дискурсивно визнаного універсального, завдяки якому політично рефлексивні конкретні суб'єкти сподіваються уникнути своєї атомізації та безсилля, у сфері естетики є втечею до гетерономії. Якщо художній твір має вийти за межі випадковості свого художника, художник повинен заплатити за це тим, що він, на відміну від людини з дискурсивним мисленням, не може трансцендувати себе і об'єктивно визначені межі. Якби навіть колись змінилася атомістична структура суспільства, мистецтво не мало б жертвувати своєю соціальною ідеєю, бо як узагалі можна пожертвувати чимсь окремим задля соціально універсального: адже поки окреме та універсальне не збігаються, немає свободи. Свобода радше забезпечила б цьому окремому право, яке нині виявляється естетично тільки у своєрідних примусах, яким має кори-

тися митець. Той, хто супроти незмірного колективного тиску наполягає на проході мистецтва через суб'єкт, не повинен при цьому ні за яких обставин мислити під вуаллю суб'єктивізму. В естетичному бутті-для-себе криється колективно найпередовіше, те, що уникло чарів. Завдяки своїм міметично-доіндивідуальним елементам кожна своєрідність живе з колективних сил, яких вона сама не усвідомлює. Критична рефлексія суб'єкта, хоч який він ізольований, пильнує, щоб ці сили не спонукали до регресії. Соціальне мислення про естетику здебільшого нехтує уявлення про виробничу силу. Але ця сила, глибоко занурена в технологічний процес, — це суб'єкт, що застиг у формі технології. Виробництва, що уникають його, немов прагнучи стати технічно самостійними, мусять кореґувати себе, орієнтуючись на суб'єкт.

Бунт мистецтва проти його облудного — зумисного — одуховлення (за приклад такого бунту може правити Ведекіндова програма тілесного мистецтва) — це теж бунт духу, що, хоч і не завжди, звичайно заперечує сам себе. Однак за сучасного стану суспільства цей дух присутній тільки завдяки *principium individuationis*, принципові індивідуалізації. Колективну працю можна уявити в мистецтві, а от згасання іманентної йому суб'єктивності — навряд чи. Будь-яка зміна в цьому залежатиме від того, чи досягла суспільна свідомість рівня, де вона вже не конфліктує з найпередовішою свідомістю, яка тепер властива тільки індивідам. Буржуазно-ідеалістична філософія, попри свої найвитонченіші модифікації, не спромоглася епістемологічно пробитися крізь цей соліпсизм. Для звичайної буржуазної свідомості теорія пізнання, змодельована на її кшталт, не має жодного значення. Мистецтво видається їй необхідно й безпосередньо "інтерсуб'єктивним". Ці відносини теорії пізнання та мистецтва слід змінити на протилежні. Теорія пізнання завдяки своїй критичній саморефлексії спромагається зруйнувати чари соліпсизму, натомість суб'єктивна точка покликань у мистецтві реально є й залишається тим, що соліпсизм насправді тільки вдає. Мистецтво — це історико-філософська правда про соліпсизм, що неправдивий у собі. В мистецтві не можна зумисне подолати ситуацію, яку несправедливо гіпостазувала філософія. Естетична ілюзія — це те, що за межами естетики соліпсизм плутає з правдою. Лукач бере участь у цій плутанині, тож його напад на радикальне модерне мистецтво цілком необґрунтований. Він занапащає мистецтво справжніми або уявними соліпсичними течіями філософії. Те, що видається тотожним, може знов і знов виявлятися геть про-

тилежним. Критичний елемент табу на мімезис спрямований проти того літепла, яке сьогодні дедалі більшою мірою видають за експресію. Експресивні імпульси створюють такий тип контакту, яким залюбки тішиться конформізм. Саме такі настрої абсорбували Берґового "Воцека" й по-реакційному протиставили його школі Шенберґа, яка, проте, не відкинула жодного такту з опери Берґа. Парадокс ситуації сконцентровано в Шенберґовій передмові до п'єсок для струнного квартету Веберна, творів із найвищим ступенем експресивності: Шенберґ вихваляє їх за те, що вони позбавлені тваринного тепла. Але таке тепло нині вже приписане навіть творам, що колись відкидали його задля автентичності експресії. Поважне мистецтво нині поляризоване, поділившись, з одного боку, на непом'якшену і невтішену експресивність, що відкидає навіть найслабші натяки на примирення і стає незалежною конструкцією, а з другого — на безекспресивність конструкції, що виражає щораз більше безсилля експресії. Дискусія про табу, накладені на суб'єкт і на експресію, повязана з діалектикою зрілості. Кантів постулат зрілості — визволення від інфантильних чарів — слушний не тільки для розуму, а й для мистецтва. Історія модерну — це історія намагань досягти зрілості як організованої і щораз дужчої огиди до дитинного в мистецтві, що стає дитинним передусім відповідно до ступеня прагматично обмеженої раціональності. Але мистецтво не менш бунтує й проти самої цієї форми раціональності, що у відносинах засобів і цілей забуває про цілі й фетишизує засоби як самодостатні цілі. Така ірраціональність у принципі розуму демаскується явною раціональною ірраціональністю мистецтва, очевидною в його технічних процедурах. Мистецтво виявляє інфантильне в ідеалі бути дорослим. Незрілість, породжена зрілістю, — це прототип гри.

Métier, ремесло, в модерному мистецтві кардинально відрізняється від традиційних ремісничих методів. Уявлення про нього позначає *totum*, сукупність, властивостей, завдяки яким митець віддає належне концепції роботи і саме цим перерізає пуповину традиції. Водночас *métier* митця ніколи не формується на основі єдиного художнього твору. Жоден митець не підходить до свого художнього твору тільки з очима, вухами та мовною спроможністю, достатніми для твору. Реалізація конкретного твору завжди припускає наявність якостей, здобутих поза межами чарів специфікації цього твору, і тільки дилетанти плутають *tabula rasa* з оригінальністю. Цей *totum* сил, вкладених у художній твір, хоч і видається чисто суб'єктив-

ним, є потенційною присутністю в творі колективу відповідно до рівня доступних виробничих сил; не маючи вікон, він містить монаду. Найразючіше це виявляється в критичних поправках, які робить митець. У кожному вдосконаленні, яке, на думку митця, йому потрібно зробити, і то часто всупереч тому, що він вважав за свій первісний порив, він діє як аґент суспільства, байдужий до свідомості цього суспільства. Він утілює суспільні виробничі сили, не конче будучи скутим диктатом цензури з боку виробничих відносин, які він постійно критикує, дослухаючись до вимог свого *métier*. У багатьох конкретних ситуаціях, у які художній твір ставить свого автора, є чимало доступних розв'язків, але розмаїття цих розв'язків скінченне, і його можна охопити поглядом. *Métier* обмежує згубну нескінченність у художніх творах. Воно визначає те, що, скориставшись уявленнями Ґеґелевої "Логіки", можна назвати абстрактною можливістю художніх творів. Ось чому кожен автентичний художник одержимий своїми технічними процедурами; фетишизм засобів має і свій леґітимований аспект.

Мистецтво не можна звести до безсумнівної полярності міметичного й конструктивного як до певної інваріантної формули, бо ж інакше видатні художні твори будуть змушені встановити рівновагу між обома принципами. Але в модерні виявилося плідним те, що схилялось до котроїсь із цих крайностей, а не до того, що опосередковувало їх; ті художні твори, які схилялися до обох крайностей водночас, намагаючись здійснити синтез, були винагороджені сумнівним консенсусом. Діалектика цих обох елементів подібна до діалектичної логіки, коли кожен полюс реалізується тільки в протилежному полюсі, а не десь посередині. Конструкція — аж ніяк не коректива експресії і не її ґарантія, що задовольняє потребу в об'єктивації; конструкція має немов незаплановано відповідати міметичним імпульсам, і саме в цьому полягає вищість Шенберґового твору "*Erwartung*" ("Чекання") супроти багатьох інших композицій, які перетворили цей твір у принцип, що й собі був одним із принципів конструкції; в експресіонізмі вижили як щось об'єктивне ті художні твори, які утрималися від конструктивної організації. Так само й конструкція як форма, не наповнена людським змістом, не може чекати, щоб її наповнили експресією. Конструкція набирає експресії через холодність. Кубістські твори Пікасо та їхні пізніші переробки внаслідок притаманного їм аскетизму експресії набагато експресивніші за твори, що були натхнені кубізмом, але боялися втратити експресію і стали прохальними. Це може вивести нас за межі

дискусії про функціоналізм. Критика *Sachlichkeit* як форми реїфікованої свідомості не повинна допустити жодного недбальства, яке уявить собі, ніби ослаблення конструктивних вимог відновить вільну фантазію, а отже, й елемент експресії. Функціоналізм сьогодні — і тут за прототип править архітектура — мав би завести конструкцію так далеко, щоб вона набула експресивності завдяки відмові від традиційних і напівтрадиційних форм. Видатна архітектура набуває надфункціональної мови, де вона, працюючи тільки на основі своїх цілей, немов оголошує їх міметично своїм змістом. Філармонія, яку збудував у Берліні Г. Б. Шароун, прекрасна, бо вона, щоб створити ідеальні просторові умови для оркестрової музики, радше уподібнюється до цих умов, а не запозичує щось у них. Мета виражена в самій будівлі, яка, проте, трансцендує просту доцільність; а втім, такий перехід ніколи не ґарантований доцільним формам. Осуд з боку *Neue Sachlichkeit* експресії та всього мімезису як орнаментального й зайвого, як необов'язкового суб'єктивного додатка слушний тільки тоді, коли конструкція забезпечена подобою експресії, й не має слушності щодо художніх творів з абсолютною експресією. Абсолютна експресія була б об'єктивною, самим об'єктом. Феномен аури, що його колись ностальгічно й критично описав Бен'ямін, одразу стає кепським там, де його запроваджують, а отже, вдають; там, де художні твори, що в процесі свого виробництва та репродукції опираються *hic et nunc*, безпосередності, забезпечені ілюзією цієї безпосередності, як-от, скажімо, комерційні фільми. Безперечно, навіть індивідуально виготовленому художньому творові шкодить, коли він, намагаючись зберегти ауру, імітує своєрідність і спішить на допомогу ідеології, що тішиться добре індивідуалізованим, неначе воно ще може бути в керованому світі. З іншого боку, теорія аури, коли розуміти її недіалектично, призводить до зловживань. Вона стає гаслом деестетизації мистецтва, що відбувається за доби технічного репродукування художніх творів. Аура — це не тільки, як каже Бен'ямін, тут і тепер художнього твору, а все, що виходить за межі його фактичної даності, його зміст; не можна скасувати аури і ще сподіватися мистецтва. Навіть позбавлені чарів художні твори — щось більше за те, чим вони є безпосередньо. "Виставкова вартість", яка, на думку Бен'яміна, має заступити аурну "культову вартість", — це *imago* процесу обміну. Мистецтво, що присвячує себе виставковій вартості, керується принципом цього обміну десь так само, як категорії соціалістичного реалізму пристосовуються до *status quo* індустрії культури. Відмо-

ва художніх творів іти на компроміс стає критикою навіть уявлення про їхню внутрішню послідовність, їхню всеохопну досконалість та інтеґрацію. Внутрішня послідовність розбивається об те, що вище за неї, — правду змісту, що вже не може задовольнитись ні експресією (бо вона винагороджує безпорадну індивідуальність оманливою важливістю), ні конструкцією, бо конструкція — більше ніж просто аналог керованого світу. Крайня інтеґрація — це крайня ілюзія, і ця ілюзія спричиняє радикальну зміну інтеґрації: ті митці, які, починаючи з пізнього Бетховена, доводили інтеґрацію до крайності, мобілізували дезінтеґрацію. Правдивий зміст мистецтва, чиїм органоном була інтеґрація, обернувся проти мистецтва, і в цьому повороті мистецтво має свої емфатичні миті. Спонуку до дезінтеґрації художник бачить у своїх власних художніх творах — у надлишку організації та порядку, і це переконує його відкласти вбік чарівну паличку, як зробив Шекспірів Просперо, бувши речником самого драматурга. Але правди такої дезінтеґрації досягають не чимсь меншим, як коштом тріумфу і провини інтеґрації. Категорію фраґментарного, що з'являється тут, не слід плутати з категорією випадкової подробиці: фраґмент — це та частина тотальності твору, яка протистоїть тотальності.

Те, що мистецтво не тотожне уявленню про красу, а вимагає для своєї реалізації ще й уявлення про огидне як його заперечення, — банальність. Але це аж ніяк не означає скасування категорії огидного як канону заборон. Цей канон забороняє порушувати не загальні правила, а іманентну послідовність художнього твору. Універсальність цього канону — це тільки примат одиничного: більше не має бути нічого неспецифічного. Заборона огидного стала забороною того, що не сформоване *hic et nunc*, не до кінця розвинене, сире. Дисонанс — це технічний термін для рецепції через мистецтво того, що естетика, так само як і наївність, назвала огидним. Хай там як, огидне має становити або бути спроможним становити елемент мистецтва; одна праця ґеґельянця Розенкранца має назву "Естетика огидного"[1]. Архаїчне, а згодом і традиційне мистецтво, надто з часів фавнів та силенів еллінізму, рясніє зображеннями матеріалу, який вважають за огидний. У модерному мистецтві значення цього елементу зросло такою мірою, що з нього сформувалася нова якість. Згідно з традиційною естетикою, елемент огидного суперечить панівному в художньому

[1] Пор.: *Karl Rosenkranz*. Ästhetik des Häßlichen. — Königsberg, 1853.

творі законові форми; він інтеґрується цим законом і таким чином підтверджує його разом із силою суб'єктивної свободи в художньому творі щодо тематичного матеріалу. Елемент огидного і справді може стати гарним у найвищому розумінні цього слова, завдяки, наприклад, своїй функції в композиції картини або у формуванні динамічної рівноваги: адже краса, на думку Ґеґеля, — результат не рівноваги як такої, а напруги, що дає певний результат. Гармонія, що як результат заперечує напругу, яка ввійшла до неї, стає через це тим, що заважає, чимсь фальшивим, або, якщо хочете, дисонантним. Модерне мистецтво відкидало гармонійний погляд на огидне, і з цього виникло щось якісно нове. Анатомічні жахіття в Рембо і Бена, фізично огидне та бридке в Бекета, копрологічні риси багатьох сучасних драм — усе це не має нічого спільного з селянською простотою і грубістю голандського малярства XVII ст. Анальне задоволення і гордість мистецтва, що так легко спромоглося інтеґрувати його, відходять; в огидному знесилено капітулює закон форми. Ось якою динамічною є категорія огидного, і неминуче такою самою стає і її контробраз — категорія гарного. Обидві категорії глузують із дефініційної фіксації, яку уявляє собі будь-яка естетика, чиї норми, хоч як непрямо, зорієнтовані на ті категорії. Твердження, мовляв, спустошений індустріальною діяльністю краєвид чи деформоване пензлем обличчя просто огидні, може правити за спонтанну відповідь на ці феномени, але йому бракує самоочевидності, на яку воно претендує. Враження огидності від техніки та індустріального краєвиду не можна задовільно пояснити з погляду форми, тож досконалі і, в розумінні Адольфа Лоса, естетично інтеґровані функціональні форми навряд чи усунуть його. Враження огидності спирається на принцип насильства та руїни. Визначені цілі не примирилися з тим, що природа, хоч і як опосередковано, прагне сказати сама від себе. В техніці насильство над природою не відображене в художній творчості, а стає безпосередньо очевидним. Його можна трансформувати тільки переорієнтацією технічних виробничих сил, яка спрямує їх не лише відповідно до бажаних цілей, а й відповідно до природи, що буде технічно сформована. Після ліквідації дефіциту розкуті виробничі сили можна спрямувати і в іншому напрямі, ніж у напрямі кількісного зростання виробництва. Начатки цього процесу можна добачити там, де функціональні споруди пристосовують до форм і контурів краєвиду, а також там, де матеріали, що йдуть на будівництво, походять із безпосереднього довкілля, тож готові споруди, як-от, скажімо, біль-

шість замків, інтегровані в довколишній краєвид. Те, що називають культурним ландшафтом, становить чудову модель цієї можливості. Раціональність, перейнявшись цими мотивами, спроможеться допомогти загоїти рани, завдані раціональністю. Навіть наївний осуд з боку буржуазної свідомості огидності спаплюженого промисловістю краєвиду пов'язаний із відносинами, які відкривають панування над природою там, де вона показує людям свій ще не опанований фасад. Отже, це буржуазне обурення становить частину ідеології панування. Така огидність зникне, коли відносини людини з природою зречуться свого репресивного характеру, що увічнює пригноблення людини, а не пригноблення з боку людини. Потенціал такого перетворення у світі, спустошеному технікою, полягає в техніці, яка набуде мирного характеру, а не в запланованих експлавах. Немає нічого начебто просто огидного, що завдяки своєму значенню в художньому творі, вільному від кулінарії, не могло б позбутися своєї огидності. Те, що видається огидним, — це передусім історично давнє, вже відкинуте мистецтвом на своєму шляху до незалежності, а отже, опосередковане в собі. Уявлення про огидне цілком могло зародитись унаслідок відокремлення мистецтва від своєї архаїчної фази; воно позначає перманентне повернення архаїчного, переплетеного з діалектикою просвітництва, в якому бере участь мистецтво. Архаїчна огидність, культові ґримаси та обряди, сповнені загрози канібалізму, — це субстантивне наслідування страху, що поширюється навколо нього як спокута. Оскільки з прокиданням суб'єкта міфічний страх зменшується, риси цього страху зазнають табу, чиїм органоном вони були; огидними вони стають лише перед лицем ідеї примирення, що приходить у світ разом з суб'єктом і його народжуваною свободою. Але давні образи страху зберігаються в історії, яка не виконала обіцянки свободи і в якій суб'єкт як аґент несвободи увічнює міфічні чари, проти яких він бунтує і яким він підпорядкований. Твердження Ніцше, що всі добрі справи колись були страшними, а також думка Шелінґа про страшне на початку цілком могли сформуватися на основі сприйняття мистецтва. Відкинутий зміст, що знову повертається, сублімувався в уяву та форму. Краса — не платонічно чистий початок, а сформувалась у процесі відмови від того, чого колись боялися, від того, що тільки ретроспективно, як наслідок тієї відмови, так би мовити, відповідно до своєї мети стало огидним. Краса — це чари над чарами, і ці чари формуються на її основі. Багатозначність огидного походить з того, що суб'єкт під-

порядковує абстрактній і формальній категорії огидного все засуджене мистецтвом: поліморфну сексуальність, а також знівечене насильством і вбивче. Те, що повертається, стає тим антитетичним іншим, без чого мистецтво, відповідно до своєї концепції, не існувало б; сприйняте через заперечення, це інше — антитеза красі, чиєю антитезою воно було, — підточує коративно утверджувальність одуховлюваного мистецтва. В історії мистецтва діалектика огидного ввібрала в себе й категорію краси; в цьому аспекті кітч — краса як огидне, і на нього накладене табу в ім'я тієї самої краси, якою він колись був і якій тепер суперечить, бо не має своєї протилежності. Уявлення про огидне, так само як і його позитивний корелят, можна визначити тільки формально, і це найтісніше пов'язане з іманентним мистецтву процесом просвітництва. Бо що більше мистецтво опановане суб'єктивністю і що непримиренніше воно має ставитись до всього наперед визначеного, то більшою мірою суб'єктивний розум — сам формальний принцип — стає каноном естетики[1]. Цей формальний принцип, корячись суб'єктивній закономірності без огляду на те, що є іншим для нього, і не захитаний тим іншим, і далі дає задоволення, й суб'єктивність, сама себе не усвідомлюючи, тішиться в ньому чуттям свого панування. Естетика задоволення, звільнившись від грубої матеріальності, збігається з математичними відносинами в художньому об'єкті, найславетнішими з яких в образотворчому мистецтві є золотий перетин, що має свій аналог у простих співвідношеннях обертонів музичного консонансу. Будь-яку естетику задоволення відображує парадоксальна назва п'єси Макса Фріша про Дон Жуана: "Любов до геометрії". Формалізм, притаманний уявленню про огидне й красу, що проти нього, як визнає Кантова естетика, художня форма не має імунітету, — це ціна, яку має платити мистецтво за те, що воно піднялось над пануванням природних сил тільки для того, щоб увічнити його як панування над природою й людьми. Формалістичний класицизм призвів до афронту: адже сама краса, яку уславлює його концепція, заплямована насильством його взірцевих творів, насильством, що аранжує й "компонує". Все, що накинуте й додане, потай спростовує гармонію, панування якої воно береться утвердити: обов'язковість з наказу необов'язкова. Хоча формальний характер огидного й гарного не можна скасувати в зворотному порядку

[1] Пор.: *Max Horkheimer* und *Theodor W. Adorno*. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 2. Aufl. — Frankfurt a. M., 1969, passim.

через естетику змісту, його власний зміст [*Inhalt*] можна визначити. Саме він створює ту вагу, яка не дає йому змоги скореґувати іманентну абстрактність гарного незграбним надміром матеріалу. Примирення як акт насильства, естетичний формалізм і непримирене життя утворюють тріаду.

Латентний зміст [*Inhalt*] формального виміру: гарне — огидне — має свій соціальний аспект. Мотив допуску огидного був антифеодальним: селяни стали здатні до мистецтва. Згодом у Рембо, чиї вірші про спотворений труп дотримувалися цього виміру ще беззастережніше, ніж навіть Бодлерів "Мученик", жінка сказала під час штурму Тюїльрі: "Je suis crapule"[1], "Я паскуда", тобто четвертий стан, або люмпен-пролетаріат. Пригноблена, націлена на революцію людина відповідно до норм прекрасного життя в огидному суспільстві — брутальна та озлоблена і має всі ознаки приниження під тягарем невільної, а до того ж фізичної праці. Серед людських прав тих, чиїм коштом живе культура, є право, полемічно спрямоване проти утверджувальної ідеологічної тотальності, — отже, ті ознаки приниження мають бути присвячені Мнемозині у формі образу. Мистецтво має стати на бік того, що переслідують як огидне, але вже не з метою інтеґрувати його, пом'якшити або примирити зі своїм існуванням через гумор, що відразливіший за все відразливе, а щоб викрити в огидному світ, який створює та репродукує огидне за своєю подобою, хоча навіть тут ще зберігається можливість, що симпатія до принижених легко обернеться на утвердження як згоду з приниженням. У схильності нового мистецтва до огидного та фізично відразливого, якій апологети сутнього не можуть протиставити переконливішого арґументу, ніж твердження, що світ сам по собі вже досить огидний і тому мистецтво зобов'язане до марної краси, відчувається критичний матеріалістичний мотив: мистецтво у своїй незалежній формі звинувачує панування, навіть панування, сублімоване до духовного принципу, і саме цим засвідчує, що, власне, відкидає та згнічує те панування. Навіть як ілюзія лишається цей мотив у формі, і то таким, яким був і зовні тієї форми, — критичним. Соціально огидне визволило могутні естетичні *valeurs*, вартості, як-от у доти навіть ніколи не уявлюваній чорноті першої частини п'єси Гауптмана "Вшестя Ганеле". Цей процес можна порівняти з запровадженням від'ємних величин: вони зберігають свою неґативність у континю-

[1] *Arthur Rimbaud.* Œuvres complétes, éd. R. de Renéville et J. Mouquet. — Paris, 1965. — P. 44 ("Le Forgeron").

умі художнього твору. Натомість сутнє може працювати з тим самим матеріалом, тільки поглинаючи графічні портрети захарчованих дітей робітничого класу та інші зображення крайнощів як документи того доброго серця, що не здригається навіть перед найгіршим, тим самим обіцяючи, що це не найгірше. Мистецтво бореться проти такої згоди тим, що мовою форми усуває ті рештки утвердження, які підтримує соціалістичний реалізм, — оце і є соціальний елемент у радикальному формалізмі. Інфільтрацію моралі (що її Кант шукав зовні художніх творів у піднесеному) у сферу естетики апологети культури спаплюжили як деґенерацію. Протягом свого розвитку мистецтво так тяжко намагалося визначити свої межі і так рідко, хіба задля розваги, цілком шанувало їх, що той, хто нагадає про хиткість цих меж, про щось двозначне, зіткнеться з найпотужнішим опором. Естетичний осуд огидного пов'язаний із підтвердженою з боку соціальної психології схильністю прирівнювати, і то слушно, огидне до виразу страждань і, проектуючи, відкидати його. Гітлерова імперія, як і вся буржуазна ідеологія довели слушність цього твердження: що більше було тортур у підвалі, то суворіше пильнували, щоб дах спирався на колони. Доктрини про естетичну інваріантність мають тенденцію породжувати закиди у виродженні. Але концепція, протилежна виродженню, має саме таку природу, яку ідеологія називає виродженням. Мистецтво має захищатися не від закиду, що воно вироджується; мистецтво, зіткнувшись із цим закидом, захищається тим, що відмовляється утверджувати мерзенний плин світу як залізний закон природи. Оскільки мистецтво спроможне давати притулок своїй протилежності, не ослаблюючи свого прагнення, бо перетворює це прагнення на силу, елемент огидності пов'язаний з одуховленням мистецтва, і саме це видющим оком добачив Ґеорґе, пишучи передмову до перекладу Бодлерових "Квітів зла". На це вказує і підназва "Сплін та ідеал", якщо розуміти під словом "сплін" перейнятість тим, що опирається своєму формуванню, перетворенням чогось ворожого мистецтву на аґента мистецтва, завдяки чому уявлення про мистецтво виходить за межі уявлення про ідеал. Огидне служить цій меті в мистецтві. Але огидне та жорстоке — це не тільки тема мистецтва. Адже жорстоке, як знав Ніцше, — власний жест мистецтва. В естетичних формах жорстокість стає уявою: щось вирізається з живого, з тіла мови, з тонів, із візуального сприйняття. Що чистіша форма і що більша незалежність художніх творів, то вони жорстокіші. Заклики до гуманності мистецтва, до пристосування мистецт-

ва до реальної публіки, реґулярно розбавляють якість і ослаблюють закон форми. Мистецтво пригнічує те, що опрацьовує в найширшому розумінні цього слова, і це — ритуал опанування природи, який живе далі в грі. Це прабатьківський гріх мистецтва, так само як і його постійний протест проти моралі, що помщається за жорстокість жорстокістю. А проте художні твори спромагаються врятувати у формі щось від аморфного, над яким вони неминуче чинять насильство. Саме в цьому полягає примирливий аспект форми. Але насильство, вчинене над матеріалом, наслідує насильство, що йде від матеріалу і зберігається у вигляді опору формі з боку матеріалу. Суб'єктивний диктат формування не накинутий індиферентному матеріалу, а вичитується з нього; жорстокість формування — це мімезис міфу, з яким воно бореться. Еллінський геній неусвідомлено алегоризував цю ідею: знайдений у місті Селінунт ранньодорійський рельєф, що тепер у Палермському археологічному музеї, зображує, як Пегас народжується з крові Медузи. В новому мистецтві жорстокість підводить голову незамасковано, вона підтверджує істину, що перед надмірною могутністю реальності мистецтво вже не може покладатися на свою *a priori* здатність трансформувати страшне у форму. Жорстокість становить елемент критичного самоосмислення мистецтва; мистецтво розчаровується в своїй претензії на силу, яку воно здійснює як примирене. Жорстоке без прикрас виходить із художніх творів, тільки-но розбилися їхні чари. Міфічне страшне краси проникає в художні твори як їхня нездоланність — риса, яку колись приписували Афродиті Пейтон. На олімпійській стадії розвитку міфів притаманне їм аморфне насильство зосередилось у єдиному божестві, яке підкорило собі геть усе та всіх і зберегло свою руйнівну силу, і так само згодом і видатні художні твори, як твори руйнівні, зберегли свою руйнівність в авторитеті свого успіху. Їхнє сяєво темне; краса пронизує неґативність, що начебто подолала її. Навіть від нібито найнейтральніших об'єктів, що їх мистецтво намагалось увічнити як прекрасні, від самого їхнього матеріалу відгонить— немов вони злякалися за життя, яке відбирають у них увічненням, — непоступливістю й неспроможністю асимілюватись, одне слово, огидністю. Формальна категорія опору, якої потребує художній твір, коли не хоче впасти на рівень пустої гри, що його засудив Ґеґель, запроваджує жорстокість методу в художні твори навіть таких щасливих періодів, як доба імпресіонізму. І так само й сюжети, на основі яких сформувалися видатні імпресіоністичні твори, дуже рідко мирні за хара-

ктером, бо насичені цивілізаційними уламками, що їх *peinture* хоче втішено засвоїти.

Якщо взагалі щось виникло в чомусь, то радше гарне виникло в огидному, ніж навпаки. Проте запис уявлення про красу до реєстру, як чимало психологічних напрямів зробили з уявленням про душу, а чимало соціологічних — з уявленням про суспільство, означав би резиґнацію з боку естетики. Визначення естетики як вчення про красу таке безплідне тому, що формальний характер уявлення про красу не відповідає повному змісту [*Inhalt*] естетики. Якби естетика була не чим іншим, як систематичним каталогом того, що названо гарним, в уявленні про красу не було б ніякої ідеї життя. В тому, на що спрямована естетична рефлексія, уявлення про красу — лиш один елемент. Ідея краси привертає увагу до чогось суттєвого в мистецтві, проте не висловлює його безпосередньо. Якби про художні вироби не казали, в украй розмаїтій формі, що вони гарні, цікавість до них була б незрозуміла та сліпа, і ніхто — ні художник, ні глядач — не мав би причин здійснити той вихід із царини практичних цілей, цілей самозбереження та насолоди, якого вимагає мистецтво відповідно до своєї конституції. Ґеґель зупиняє естетичну діалектику своїм статичним визначенням гарного як чуттєвої подоби ідеї. Гарне не легше визначити, ніж обійтися без уявлення про нього, — ось де неминуча антиномія. Без категорій естетика скидалася б на аморфного молюска, була б історико-релятивістським описом того, що розуміли під красою там або там, у різних суспільствах і в різних стилях; будь-яка дистиляція спільних характеристик із тієї суміші неминуче становила б пародію, яка розсипається при першому зіткненні з кожним новим конкретним прикладом. А проте фатальна універсальність уявлення про красу не випадкова. Перехід до примату форми, кодифікований категорією гарного, має тенденцію до формалізму — узгодження естетичного об'єкта з найуніверсальнішими суб'єктивними визначеннями, — від якого страждає уявлення про красу. Протиставлення якоїсь матеріальної сутності формальній красі нам нічого не дасть, бо принцип тут полягає ось у чому: те, що стало таким, яким воно є, треба розуміти в його динаміці і цією мірою субстанційно. Образ краси як чогось одиничного й диференційованого формується разом із визволенням від страху перед надмогутньою цілістю та недиференційованістю природи. Трепет перед цим краса рятує в собі, стаючи непроникною до безпосередньо сутнього, створюючи сферу недоторканного; художні твори стають гарними завдяки своїй опозиції до

того, що просто існує. Естетично формотворчий дух із того всього, над чим він працює, дозволяє пройти тільки тому, що схоже на нього, що він розуміє і що сподівається уподібнити до себе. Цей процес був процесом формалізації, і тому краса, відповідно до своїх історичних тенденцій, формальна. Редукція, що її краса накидає страшному, з якого та над яким вона постає і яке вона виганяє, немов із храму, перед лицем страшного безсила. Бо страшне окопується, немов ворог під мурами обложеного міста, і виморює її голодом. І тому краса змушена, якщо не хоче не досягти своєї мети, боротися зі своїм ворогом, навіть якщо ця боротьба суперечить її власній тенденції. Історія еллінського духу, яку дослідив Ніцше, незабутня, бо містить у собі й відображує історичний процес між міфом і геніальністю. Архаїчні велетні, простерті в одному з храмів Аґріґента, — рудименти не більшою мірою, ніж демони аттичної комедії. Форма вимагає їх, щоб не капітулювати перед міфом, який зберігається в ній тією мірою, якою вона просто відкидає його. В усьому пізнішому мистецтві, яке бодай чогось варте, цей антиелемент краси зберігається й трансформується, тож уже в Еврипідових п'єсах страх перед міфічним насильством переходить на супутників краси — незаплямованих олімпійських богів, що тепер оскаржені як демони; згодом епікурійська філософія прагнула звільнити свідомість від цього страху перед богами. Та оскільки образи страшної природи з самого початку міметично злагіднювали тих богів, архаїчні ґримаси, чудовиська та кентаври прибирають людської подоби. В цих образах-покручах уже панує порядкодайний розум; природнича історія не дала змоги вижити таким створінням. Ці образи страшні, бо нагадують про крихкість людської ідентичності, проте не хаотичні, бо загроза й порядок у них переплетені. В повторюваних ритмах примітивної музики загрозливе походить від самого принципу порядку. Цей принцип імпліцитно містить — як гру сил краси — антитезу архаїчному; якісний стрибок мистецтва — найменший перехід. Завдяки такій діалектиці образ краси трансформується в загальний рух просвітництва. Закон формалізації краси був миттю рівноваги, що прогресивно порушувалась унаслідок відносин краси зі своєю протилежністю, яку марно намагається тримати на відстані тотожність гарного. Страшне визирає з самої краси як примус, що його випромінює форма; уявлення про сліпучу красу якраз і відображує це сприйняття. Нездоланність краси, ця сублімована сексуальність, що проступає в найвидатніших художніх творах, виявляється в їхній чистоті, їхній дистанці-

йованості від матеріальності та створюваного враження. Ця нездоланність стає змістом [*Inhalt*]. Те, що підпорядковує експресію, — формальний характер краси — з усією амбівалентністю тріумфу перетворюється в експресію, в якій загрозливе в пануванні над природою поєднується з тугою за подоланим, породженою тим пануванням. А проте це вияв страждань, спричинених підпорядкуванням, і точка зникнення цього підпорядкування — смерть. Спорідненість усієї краси зі смертю пояснюється ідеєю чистої форми, яку мистецтво накидає розмаїттю живого і яка згасає в ньому. В незбаламученій красі те, що опирається їй, цілковито заспокоїлося б, і таке естетичне примирення згубне для позаестетичного. В цьому й полягає біда мистецтва. Воно досягає нереального примирення коштом реального примирення. Останнє, на що спромагається мистецтво, — нарікання на жертву, яку воно робить і якою є воно саме в своєму безсиллі. Мистецтво не тільки промовляє як вісник смерті, як-от Ваґнерова Валькирія до Зиґмунда, а й уподібнюється до неї як процес. Шлях до інтеґрації художніх творів, тотожний розвиткові їхньої незалежності, — це смерть одиничних елементів у цілому. Те, що в художньому творі виходить за його межі, за межі його одиничності, шукає своєї смерті, і її втіленням є тотальність художнього твору. Якщо ідеєю художніх творів є вічне життя, вони можуть досягти цього, тільки знищивши все живе у своїй царині, — і це теж притаманне їхній експресії. Це експресія, що виражає смерть цілого, так само як ціле промовляє про смерть експресії. В потягу кожного окремого елемента художнього твору до інтеґрації потай виявляється дезінтеґраційна сила природи. Що інтеґрованіші художні твори, то більшою мірою руйнується в них те, з чого вони складаються. Цією мірою їхній успіх — то їхній розпад, і це надає їм невимірності. Розпад водночас породжує іманентну протилежну силу мистецтва — відцентрову. Гарне дедалі меншою мірою реалізується в конкретній очищеній формі; гарне зсувається до динамічної тотальності художнього твору і в такому дедалі більшому визволенні від конкретності формалізується далі, а водночас поєднує конкретне з дифузним. Коли взаємодія, що відбувається в мистецтві, справді прориває в образі коло провини й каяття, в якому бере участь мистецтво, вона відкриває певний аспект стану по той бік міфу. Взаємодія переносить коло провини в образ, що відображує його і таким чином трансцендує. Вірність образові краси спричиняє ідіосинкразію до нього. Ця вірність вимагає напруги і зрештою повертається проти спаду напруги. Втрата напруги, байду-

жість до відносин частин і цілого — ось найтяжчий закид, який можна зробити багатьом творам сучасного мистецтва. Проте абстрактна вимога напруги самої по собі була б жалюгідно штучною: уявлення про напругу застосовне до того, що завжди під напругою, а саме: до форми та її іншого, репрезентованого в художньому творі його окремими елементами. Та коли краса як гомеостаз напруги перенесена до тотальності, вона опиняється у вирі. Адже тотальність, зв'язок частин у єдине ціле, вимагає субстанційності частин або припускає її, і то з дужчою силою, ніж у давньому мистецтві, в якому напруга куди більшою мірою зберігала свій латентний характер під усталеними ідіомами. Оскільки тотальність зрештою поглинає напругу і стає придатною для ідеології, зникає сам гомеостаз; саме це й становить кризу краси і кризу мистецтва, і якраз тут можуть зійтися зусилля останніх двадцяти років. Але й у цьому утверджується ідея краси, що мусить відкинути все гетерогенне їй, все усталене завдяки умовностям, будь-які сліди реїфікації. Навіть задля краси нема вже більше краси, бо вона перестала бути гарною. Те, що може з'явитися тільки негативно, глузує з такого розв'язку, в якому добачає фальш, і тому принижує уявлення про красу. Неприязнь краси до вигладженого, до тих математичних ділень без остачі, які компрометували мистецтво брехнею впродовж усієї його історії, стає огидою до будь-яких рівнодійних сил, що без них мистецтво так само годі уявити, як і без напруг, із яких воно постає. Тут уже можна добачити перспективу відмови від мистецтва, здійснену задля самого мистецтва. На це є натяк у тих художніх творах, що замовкають або зникають. Навіть із соціального погляду вони є справжньою свідомістю: краще не мати ніякого мистецтва, ніж мати соціалістичний реалізм.

Мистецтво — притулок для міметичної поведінки. В мистецтві суб'єкт, на різних ступенях своєї незалежності, постає перед своїм іншим, відокремлений від нього, а проте й не зовсім відокремлений. Відмова мистецтва від магічних практик — своїх попередників — зумовлює участь у раціональності. Те, що мистецтво як щось міметичне можливе серед раціональності й послуговується її засобами, є реакцією на хибну ірраціональність раціонального світу як світу керованого. Адже метою всякої раціональності — квінтесенції засобів панування над природою — мало б бути щось інше, ніж засоби, — отже, щось нераціональне. Саме цю ірраціональність приховує та спростовує капіталістичне суспільство, і тому, всупереч цьому суспільству, мистецтво репрезентує істину в подвійному розу-

мінні: підтримує образ своєї мети, затьмарений раціональністю, і переконує наявний світ у своїй ірраціональності та абсурдності. Зречення ілюзії про безпосереднє втручання духу, — ілюзії, яка неперервно й невтомно повертається впродовж усієї історії людства, — стає спрямованою проти спогадів забороною, щоб вони, спираючись на мистецтво, не поверталися безпосередньо проти природи. Відокремлення можна скасувати тільки відокремленням. Це одразу посилює й водночас спокутує раціональний елемент у мистецтві, бо він опирається реальному пануванню, проте як ідеологія цей елемент завжди пов'язаний із пануванням. Говорити про чари мистецтва — пуста фраза, бо мистецтво цурається будь-якого повернення до магії. Мистецтво формує один з елементів процесу, який Макс Вебер назвав розчаруванням світу, і цей процес переплетений із раціоналізацією; саме звідси й походять усі засоби та виробничі методи мистецтва; техніка, яка паплюжить його ідеологію, притаманна цій ідеології, так само як і загрожує їй, бо магічна спадщина мистецтва невідступно зберігається в усіх його перетвореннях. Проте мистецтво мобілізує техніку в протилежному напрямі, ніж панування. Сентиментальність і слабкість майже всієї традиції естетичного мислення можна пояснити тим, що це мислення пригнічувало іманентну мистецтву діалектику раціональності й мімезису. Така тенденція триває і в подиві перед технічними художніми творами, неначе вони впали з небес; ці два погляди, власне, доповнюють один одного. А втім, штамп про чари мистецтва містить і частку правди. Невмирущий мімезис, ця неконцептуальна спорідненість суб'єктивно створеного зі своїм непостульованим іншим, визначає мистецтво як форму пізнання, — отже, саме цією мірою як "раціональне". Бо те, на що спрямована міметична поведінка, — це мета пізнання, яке мистецтво водночас блокує своїми категоріями. Мистецтво доповнює пізнання тим, що викинуте з пізнання, і таким чином знову завдає шкоди його характеру як пізнання, його однозначності. Мистецтво загрожує розпастися на фрагменти, бо магія, яку воно секуляризує, фактично відкидає цей процес, тимчасом, як природа магічного опускається під час секуляризації до рівня міфологічних залишків, забобону. Те, що сьогодні постає як криза мистецтва, як його нова якість, — таке ж давнє, як і уявлення про мистецтво. А те, як мистецтво впорується з цією антиномією, визначає його можливості та якість. Мистецтво неспроможне задовольнити свою концепцію, і ця неспроможність уражає кожен художній твір, навіть найвищого рівня, недосконаліс-

тю, що спростовує ідею досконалості, до якої має прагнути художній твір. Непродумане послідовно логічно просвітництво відкинуло б мистецтво так само, як його і справді відкидає тупий та тверезий прагматизм. Апорія мистецтва, що опинилося між регресією до буквальної магії і капітуляцією міметичного імпульсу перед подібною до речі раціональністю, визначає закон розвитку мистецтва, і усунути цю апорію неможливо. Глибина процесу, яким є кожен художній твір, утворилася внаслідок непримиренності цих елементів, і її треба додати до уявлення про мистецтво як про образ примирення. Тільки тому, що жоден художній твір не може бути вдалим емфатично, вивільняються його сили, і тільки завдяки цьому мистецтво добачає здалеку примирення. Мистецтво — це раціональність, що критикує раціональність, не відступаючи від неї; мистецтво не є чимсь дораціональним чи ірраціональним, що було б одразу засуджене як неправда з огляду на пов'язаність будь-якої людської діяльності з соціальною тотальністю. Отже, раціоналістичні та ірраціональні теорії мистецтва однаково хибні. Якщо просвітницькі принципи безпосередньо застосувати до мистецтва, результатом буде філістерський прозаїзм, що свого часу веймарським класицистам та їхнім сучасникам — романтикам — дав таку легку змогу вбити жалюгідні вияви буржуазно-революційного духу в Німеччині їхньою власною сміховинністю, але це філістерство через півтора століття скромно відступило в затінок перед філістерством обмеженої буржуазної релігії мистецтва. Той раціоналізм, що висуває безсилі арґументи проти художніх творів, застосовуючи до мистецтва позаестетичні критерії логіки та каузальності, ще не вмер, і він спровокований ідеологічним зловживанням мистецтва. Якщо якийсь запізнілий прихильник реалістичного роману зауважить із приводу одного вірша Айхендорфа, що порівнювати можна не хмари зі сновиддями, а тільки сновиддя з хмарами, то супроти такої примітивної правильності сам віршований рядок "Линуть хмари, як важкі сновиддя"[1] буде невразливий у своїй власній сфері, де природа трансформована у сповнену передчуттів метафору внутрішнього життя. Той, хто заперечує експресивну силу цього рядка — прототипу сентиментальної поезії в найширшому розумінні цього слова, — той зашпортується й падає в присмерку художнього твору, замість увійти в нього й докладно зрозуміти *valeurs*,

[1] *Joseph von Eichendorff.* Werke in einem Band, hg. von W. Rasch. — München, 1955. — S. 11 ("Zwielicht").

значення слів та їхніх констеляцій. Раціональність у художньому творі — це організаційний елемент, що забезпечує єдність; цей елемент має зв'язок із раціональністю, що керує зовні, проте не відображує її категоріального порядку. Те, що ця зовнішня, емпірична раціональність вважає за ірраціональні риси художніх творів, — аж ніяк не симптом ірраціонального духу і навіть не симптом ірраціональних настроїв серед його глядачів; настрої радше створюють тенденційні художні твори, що в певному розумінні раціоналістичні. Радше *désinvolture*, невимушеність, ліричного поета, його свобода від логічних принципів, що входять у його царину лише як тіні, дає йому змогу дотримуватись іманентної закономірності своїх художніх творів. Художні твори не згнічують: завдяки своїм експресивним засобам вони допомагають усвідомити дифузне та невловне, без його, як наполягає психоаналіз, "раціоналізації". Звинувачення ірраціонального мистецтва в ірраціоналізмі за те, що воно глузує з орієнтованих на практику правил гри розуму, по-своєму не менш ідеологічні, ніж ірраціональність офіційної віри в мистецтво, і стають у пригоді апаратчикам різної масті. Такі художні течії, як експресіонізм та сюрреалізм, ірраціональність яких відчужена, протестують проти насильства, авторитаризму, обскурантизму. Те, що різні течії німецького експресіонізму та французького сюрреалізму зійшлись у фашизмі, для якого дух — лише засіб досягти певних цілей, і тому фашизм пожирає все, є незначущою дрібницею супроти об'єктивної ідеї цих течій, і задля політичної мети цю дрібницю зумисне непропорційно роздували в естетиці ждановські діадохи. Одна річ — по-художньому виявляти ірраціональне, тобто ірраціональність як політичного ладу, так і псюхе, формувати його і, таким чином, певною мірою постійно раціоналізувати, і зовсім інша — проповідувати ірраціональність, як її майже завжди проповідують під покровом раціоналізму естетичних засобів, спираючись на грубі неглибокі зв'язки, які можна примітивно виміряти. Отож Бен'ямінова теорія художнього твору за доби технічної репродукції творів мистецтва, напевне, не повною мірою віддала належне такій ситуації. Просте протиставлення аурних і масово репродукованих художніх творів, яке задля власної виразності нехтує діалектику обох типів художніх творів, стало здобутком того погляду на художній твір, що бере собі за взірець фотографію і є не менш варварським, ніж погляд на художника як на творця. А втім, у своїй "Короткій історії фотографії" Бен'ямін попервах аж ніяк не формулював це протиставлення так недіалектично, як че-

рез п'ять років у статті про репродукцію[1]. Якщо в цій останній праці визначення слова "аура" дослівно запозичене з першої розвідки, то в розвідці про фотографію уславлено ауру перших фотографів, яку вони втратили лиш унаслідок критики їхньої комерційної експлуатації з боку Атже. Саме це може набагато ближче підступати до реальної ситуації, ніж те спрощення, яке надало такої популярності статті про фотографію. Крізь широкі вічка цієї теорії, близької до копіювальної відображувальності, прослизає протиставлений культовим обставинам елемент, для назви якого Бен'ямін запровадив уявлення про ауру, тобто те, що сягає вдалечінь і критично спрямоване проти ідеологічної поверхні буття. Засудження аури легко обертається на засудження якісно модерного мистецтва, що дистанціюється від логіки звичайних речей, і тому це засудження прикриває продукти масової культури, в якій прибуток прихований і слід якої тягнеться навіть у нібито соціалістичні країни. Брехт і справді музику стилю сонг ставив вище від атональності та додекафонічної техніки, що, з огляду на свою експресивність, видавалися йому підозріло романтичними. З цих позицій зрештою були приписані фашизмові так звані ірраціональні течії духу, нехтуючи їхній протест проти буржуазної реїфікації, яким вони й далі кидали виклик. Відповідно до політики Східного блоку всі прикидалися сліпими, не вбачаючи у Просвітництві масового обману[2]. Позбавлені чарів технічні процедури, що, як вони самі претендують, спрямовані тільки на зовнішню подобу художніх творів, занадто добре придатні тільки для трансформації цієї зовнішньої подоби. Вадою велично задуманої Бен'амінової репродукційної теорії лишається те, що її біполярні категорії не дають змоги розрізняти уявлення про деідеологізоване до самих основ мистецтво і надуживання естетичної раціональності задля експлуатації мас і панування над ними; до цієї альтернативи він навряд чи й підступав. Як єдиний елемент, що підноситься над фотораціоналізмом, Бен'ямін використовує уявлення про монтаж, що досяг своєї кульмінації в сюрреалізмі і швидко був ослаблений у кіно. Але монтаж порядкує елементами реальності безперечно здорового глузду, щоб надати їм якоїсь іншої тенденції або,

[1] Пор.: *Walter Benjamin.* Kleine Geschichte der Photographie // Angelus Novus. Ausgewählte Schriften, 2. — Frankfurt a. M., 1966. — S. 229 seq.; Його ж. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Schriften, hg. von Th. W. Adorno und G. Adorno. — Frankfurt a. M., 1955. — Bd. I. — S. 366 seq.

[2] Пор.: *Max Horkheimer* und *Theodor W. Adorno.* Dialektik der Aufklärung, ibid. — S. 128 seq.

в найкращому разі, пробудити їхню латентну мову. Однак монтаж безсилий тією мірою, якою неспроможний висадити в повітря окремі елементи. Саме монтажеві можна закинути, що він зберігає догідливий ірраціоналізм, адаптацію до матеріалу, взятого вже готовим з-поза меж художнього твору.

З тією логічною послідовністю, етапи якої годилося б описати естетичній історіографії, якої ще не існує, принцип монтажу стає принципом конструкції. Годі приховати, що навіть у принципі конструкції, в розкладі матеріалів та елементів і в їхньому підпорядкуванні накинутій єдності, знову вичаровується щось гладеньке, гармонійне, суто логічне, що прагне утвердитись як ідеологія. В тому й полягає фатальна доля всього сучасного мистецтва, що воно заражене неправдою панівної тотальності. А проте конструкція нині — єдина можлива форма раціонального елементу в художньому творі, так само як на початку, за доби Ренесансу, емансипація мистецтва від культової гетерономії збіглася з відкриттям конструкції, яку тоді називали "композицією". В монаді художнього твору конструкція — її повноваження обмежені — є представником логіки та каузальності, перенесених до художнього твору з царини об'єктивного пізнання. Конструкція — це синтез розмаїття коштом якісного елементу, який вона опановує, а також коштом суб'єкта, що, здійснюючи цей синтез, наміряється загинути в ньому. Спорідненість конструкції з когнітивними процесами, чи радше, напевне, з їхньою інтерпретацією з боку теорії пізнання, не менш очевидна, ніж різниця між ними, яка полягає в тому, що ніяке мистецтво не виражає суджень, а там, де таки виражає, воно виходить за межі власної концепції. Від композиції в найширшому розумінні, що охоплює й композицію картини, конструкція відрізняється нещадним підпорядкуванням не тільки всього, що походить з-поза меж художнього твору, а й усіх його іманентних часткових елементів, і саме цією мірою конструкція продовжує суб'єктивне панування, яке, що далі його запроваджують, то глибше ховається. Конструкція вириває елементи реальності з їхнього первісного контексту і трансформує їх доти, доки вони знову зможуть становити єдність, що не меншою мірою сформувалася зсередини, ніж гетерономно накинута їм ззовні. З допомогою конструкції мистецтво розпачливо намагається самотужки вибратися зі своєї номіналістичної ситуації, уникнути чуття випадковості й досягти всеосяжно обов'язкового, або, якщо хочете, універсального. Для цього мистецтво потребує тієї редукції своїх елементів, яку воно потім загрожує знесилити і звести нанівець,

перетворивши в тріумф над тим, чого нема. Абстрактно трансцендентний і прихований суб'єкт Кантового вчення про схематизм стає естетичним суб'єктом. Проте конструкція водночас критично зменшує естетичну суб'єктивність, так само як конструктивістські течії, скажімо, Мондріанова, попервах правили за антитезу до експресіоністських течій. Щоб синтез, який здійснює конструкція, мав успіх, він, попри всяку огиду, повинен вичитуватися з самих елементів, які самі по собі ніколи не досягнуть того, що накинуте їм ззовні; конструкція з цілковитим правом касує органічне як ілюзорне. Суб'єкт у своїй квазілогічній універсальності є виконавцем цього акту, тоді як самовияв суб'єкта зрештою стає байдужим. Прикладом найглибшої прозірливості, характерної для естетики Геґеля, є те, що задовго до конструктивізму він визнав ці справді діалектичні відносини і суб'єктивний успіх художнього твору вбачав у зникненні суб'єкта в художньому творі. Тільки завдяки такому зникненню, а не через підлещування до реальності художній твір проривається, якщо йому взагалі десь щастить у цьому, крізь суто суб'єктивний розум. Утопія конструкції полягає у властивій їй хибі: вона неминуче має схильність руйнувати вже інтеґроване і зупиняти процес, у якому вона лиш і може існувати. Втрата напруги в сучасному конструктивістському мистецтві — не тільки продукт суб'єктивної слабкості, а й наслідок самого уявлення про конструкцію, і причина цього полягає в її відносинах зі своєю ілюзією. У своєму майже невпинному бігові, що не терпить нічого зовнішнього, конструкція прагне стати чимсь реальним *sui generis*, дарма що навіть чистоту своїх принципів вона запозичує в зовнішніх технічних функціональних форм. Але, позбавлена функціональності, конструкція стає полонеником мистецтва. Чисто сконструйований, суто об'єктивний художній твір, що з часів Адольфа Лоса був присяжним ворогом усього декоративно-ужиткового, перетворюється в декоративно-ужиткове завдяки своєму мімезисові функціональних форм. Доцільність без мети стає іронією. Донині єдиною альтернативою тут було тільки полемічне втручання суб'єкта в суб'єктивний розум унаслідок того, що маніфестація цього суб'єкта набагато перевершує те, в чому він хотів би заперечити себе. Тільки в розв'язку цієї суперечності, а не в її загладжуванні мистецтво ще якось може вижити.

Потреба в об'єктивному мистецтві не була задоволена з допомогою функціональних засобів і тому вхопилася за незалежні засоби. Насамперед вона просто дезавуювала мистецтво як продукт людської праці, що, однак, не хоче бути об'єктом,

річчю серед інших речей. Об'єктивне мистецтво — просто оксиморон. Але розвиток цього оксиморону — внутрішній напрям сучасного мистецтва. Мистецтво вмотивоване конфліктом: його чари, рудимент магічної фази, постійно спростовує безпосередня чуттєва актуальність розчарування світу, не можучи, проте, зрештою, остаточно викорінити магічний елемент. Лиш у цьому елементі зберігається міметичний характер мистецтва, і цей елемент має свою істину завдяки критиці, яку він унаслідок самого свого існування спрямовує проти раціональності, що стала абсолютною. Самі чари, звільнені від своєї претензії бути реальністю, — фрагмент просвітництва; їхня ілюзія розчаровує розчарований світ. Оце і є той діалектичний ефір, у якому нині існує мистецтво. Зречення претензій на правду з боку збереженого магічного елементу визначає сферу естетичної ілюзії та естетичної правди. Успадкувавши поведінку духу, колись спрямовану на сутність, мистецтво зберігає шанс опосередковано засвоїти те суттєве, на що наклав табу прогрес раціонального пізнання. В розчарованому світі факт мистецтва, хоча світ і не признається в цьому, — це скандал, наслідковий образ чарів, яких цей світ не терпить. Якщо мистецтво, проте, несхитно погоджується з цим і сліпо постулює себе як чари, то принижується до акту ілюзії всупереч власним претензіям на правду й саме себе підкопує. Серед розчарованого світу навіть найсуворіша, позбавлена піднесеної втіхи ідея мистецтва звучить романтично. Гегелева філософська історія естетики, що конструює романтичне мистецтво як остаточну фазу розвитку мистецтва, підтверджена навіть антиромантичним мистецтвом, дарма що це мистецтво тільки своєю чорнотою може перевершити розчарований світ і скасувати чари, які цей світ накидає внаслідок надмогутньої сили своєї зовнішньої подоби — товарного фетишизму. Самим своїм існуванням художні твори постулюють існування того, що не існує, і таким чином вступають у конфлікт із його реальним неіснуванням. Проте цей конфлікт не слід розуміти в манері джазових фанів: те, що їм не підходить, — застаріле внаслідок своєї неузгодженості з розчарованим світом. Бо правдивим є тільки те, що не підходить до цього світу. Апріорно необхідне для художньої діяльності та історична ситуація вже не узгоджуються між собою, якщо вони взагалі коли-небудь перебували в гармонії, і цю невідповідність не можна усунути пристосуванням: істина радше полягає в розв'язку цього конфлікту. І навпаки, мистецтву — як тому, що впевнено йде своїм незалежним курсом, так і тому, що добре розпродується, — іманентна

деестетизація відповідно до технологічної тенденції мистецтва, якої не можна зупинити будь-яким покликанням на начебто чисту й безпосередню внутрішню суть. Уявлення про художню техніку сформувалося пізно: навіть після Французької революції, коли естетичне опанування природи стало самоусвідомленим, цього уявлення ще не було, хоча реалії, на основі яких воно згодом виникло, вже існували. Художня техніка — це аж ніяк не зручне пристосування до доби, що з безглуздим завзяттям називає себе технологічною, немов виробничі сили безпосередньо визначають її структуру без огляду на виробничі відносини, що контролюють їх. Там, де, як нерідко у випадку сучасних течій після другої світової війни, естетична технологія прагнула не так технічного оновлення мистецтва, як його сцієнтифікації, мистецтво виснажилось. Учені, а надто фізики, легко можуть вказати митцям, зачарованим їхньою термінологією, на часті випадки її нерозуміння й нагадати при цьому, що фізичні терміни, якими митці користуються для назви своїх технічних процедур, ужито неправильно, бо насправді вони означають зовсім не те. Технологізація мистецтва не меншою мірою спровокована суб'єктом — позбавленою ілюзій свідомістю й недовірою до магії як до вуалі, — ніж об'єктом: проблемою, як художні твори можуть бути обов'язково організовані. Можливість цієї організації стала сумнівною з крахом традиційних технічних процедур, дарма що їхній вплив поширюється й на сучасну добу. Тільки технологія забезпечує розв'язок, обіцяючи організувати художні твори цілком на основі тих відносин мети і засобів, які Кант прирівнював загалом до естетичних. Техніка аж ніяк не з'являється ззовні в ролі принагідної затички, хоч історія мистецтва знає миті, що скидаються на технічну революцію матеріального виробництва. З дедалі більшою суб'єктивацією художніх творів вільне порядкування ними визріло в межах традиційних процедур. Технологізація утверджує вільне порядкування матеріалом як принцип. Задля своєї легітимації технічний розвиток може покликатися на те, що видатні традиційні художні твори, які з часів Палладіо лиш інколи покладалися на знання технічних процедур, однаково набували автентичності відповідно до ступеня своєї технічної досконалості, аж поки, зрештою, технологія підкопала традиційні процедури. Ретроспективно техніку як складовий елемент мистецтва навіть у минулому можна добачити набагато виразніше, ніж визнає ідеологія культури, — ідеологія, яка те, що вона називає технічною добою мистецтва, змальовує як занепад попередньої доби

людської спонтанності. У випадку творчості Баха можна, звичайно, вказати на прогалини між структурою його музики і технічними засобами, доступними тоді для її цілком адекватного виконання, і це має значення для критика естетичного історизму. Але таких міркувань не вистачає для розуміння всього комплексу питань. Досвід Баха привів його до надзвичайно розвиненої композиційної техніки. Натомість у художніх творах, які можна назвати схильними до архаїзму, експресія поєднана з технікою, або з її браком, чи тим, чого техніка ще не досягла. Марно намагатися визначити, які ефекти малярства, ще не обізнаного з перспективою, породжені експресивною глибиною, а які — певним ступенем технічної недосконалості, що й сама щоразу стає експресією. Саме тому в архаїчних творах, що загалом обмежені у своїх можливостях, виявляється, здається, саме стільки техніки, скільки потрібно для реалізації задуму, — і анітрохи більше. Це надає їм того оманливого авторитету, що не дає змоги оцінити як слід технічний аспект, що є умовою такого авторитету. Споглядаючи такі твори, не виникає запитання, чого хотів художник і чого він не спромігся досягти; насправді це запитання завжди вводить в оману щодо об'єктивованого. Але відмова від такого запитання теж має свій елемент обскурантизму. Навряд чи можна дотримуватися концепції художнього прагнення (її сформулював Алоїс Ріґль), хоч як вона допомагає звільнити естетичне сприйняття від абстрактних позачасових норм: адже дуже рідко вирішальним у творі є саме те, чого прагнув митець. Сувора застиглість етруського Аполлона на віллі "Джулія" — складова частина змісту, і байдуже, мав чи не мав скульптор намір відтворити її. Однак у критичні миті історії мистецтва функція техніки цілковито змінювалась. Остаточно розвинувшись, техніка встановлює в мистецтві примат виконання, на відміну від байдуже як уявленої рецептивності продукції. Техніка може стати й опонентом мистецтва тією мірою, якою мистецтво репрезентує на мінливих рівнях згнічене, яке неможливо виконати. А проте технологізація мистецтва не тотожна й виконуваності, як хотілося б плиткому культурному консерватизмові. Технологізація, ця видовжена рука суб'єкта, що опановує природу, позбавляє художні твори їхньої безпосередньої мови. Технологічні вимоги відкидають випадковість конкретного індивіда, що виготовив художній твір. Той самий процес, яким обурюється традиціоналізм, називаючи його втратою душі, у своїх найвищих досягненнях робить художній твір промовистим, замість засвідчувати в них, як полюбляють розводитись нині,

щось психологічне чи людське. Те, що називають реїфікацією, радикалізувавшись, намагається стати мовою речей. Воно справді наближається до ідеї тієї природи, що позбулася примату людської чуттєвості. Емфатично модерне покидає царину відображення психічного й переходить в експресію того, чого не може виразити жодна сиґніфікативна мова. Творчість Пауля Клее, мабуть, найкраще свідчення цього за недавніх часів, і він був членом технологічно спрямованого "Баухаузу".

Якщо навчати, як колись прагнув Адольф Лос (згодом у його слід залюбки ступали технократи), що реальні технічні об'єкти — гарні, то цим про них стверджують саме те, проти чого спрямована *Sachlichkeit* як джерело живлення естетики. Випадкова краса, вимірювана такими неясними традиційними категоріями, як формальна гармонія або навіть імпозантна величність, завдає шкоди реальній доцільності, в якій функціональні споруди, як-от мости та промислові будівлі, шукають свій закон форми. Стверджувати, ніби функціональні споруди завдяки своїй вірності тому законові форми завжди гарні, — апологія; такі твердження немов прагнуть утішити ті споруди за те, чого їм бракує, й заспокоїти нечисте сумління *Sachlichkeit*. Натомість незалежний, лише сам у собі функціональний твір завдяки своїй іманентній телеології прагне досягти того, що колись називали красою. Якщо, незважаючи на поділ, мистецтво, як спрямоване до певної мети, так і позбавлене будь-якої мети, зберігає живлення з боку *Sachlichkeit*, краса незалежних технологічних художніх творів стає проблематичною, — красою, якої зрікається її модель — функціональна споруда. Краса художнього твору страждає від безфункційного функціонування. Оскільки йому бракує зовнішньої *terminus ad quem*, кінцевої мети, занепадає і його внутрішня мета; функціонування — як щось замість чогось — стає зайвим, орнаментальною самодостатньою метою. При цьому саботується елемент самої функціональності, тієї необхідності, що формується на основі часткових елементів твору й спрямована на те, чого прагнуть ці елементи, туди, куди прямують і вони. Найбільшої шкоди зазнає вирівнювання напруг, що його об'єктивний художній твір запозичує у функціонального мистецтва. При цьому стає очевидною невідповідність між функціонально цілком сформованим художнім твором і його безфункційністю. А проте естетичний мімезис функціональності не можна скасувати жодним покликанням на суб'єктивно неопосередковане, бо це тільки замаскує, якими ідеологічними стали індивід та його психологія супроти верховенства соціальної об'єктив-

ності, — верховенства, що його правильно усвідомлює *Sachlichkeit*. Криза *Sachlichkeit* — це не сигнал заступити її чимсь людським, що відразу виродиться в утішання, корелят реального зростання нелюдськості. Коли продумати все наперед аж до сумного кінця, сама *Sachlichkeit* регресує до дохудожнього варварства. Навіть украй культивована естетична алергія до кітчу, орнаменту, всього зайвого і близького до розкоші має певний аспект варварства, а за теорією Фройда — деструктивного незадоволення культурою. Антиномії *Sachlichkeit* підтверджують той фрагмент діалектики просвітництва, де поступ і регрес переплетені між собою. Те, що буквальне, — варварське. Цілком об'єктивувавшись завдяки своїй чистій закономірності, художній твір стає простим фактом і анулюється як мистецтво. Альтернатива, яка проступає в цій кризі, така: або лишити мистецтво позаду, або змінити саме уявлення про мистецтво.

З часів Шелінґа, що назвав свою естетику "Філософією мистецтва", естетична цікавість зосереджувалась на художніх творах. Природна краса, якій були присвячені ще кілька найпрозірливіших визначень у "Критиці судження", навряд чи вже є навіть темою теорії. Причина цього полягає не в тому, що природна краса, згідно з ученням Ґеґеля, справді піднеслася на вищий рівень — вона просто зазнала згнічення. Уявлення про природну красу ятрить рану, і небагато й треба, щоб ототожнити цю рану з насильством, яке художній твір — щось суто вироблене — заподіює природі. Цілковито виготовлений людськими руками, художній твір, здається, становить протилежність того, чого ніхто не виготовляв, тобто природи. Ці обидві чисті антитези покликаються одна на одну: природа — на сприйняття опосередкованого об'єктивованого світу, художній твір — на природу, опосередкованого повноважного представника безпосередності. Тому теорія мистецтва неминуче зобов'язана давати визначення і природній красі. Хоча міркування про природну красу, а власне, й сама ця тема, мають, хоч як парадоксально, педантичний, застарілий, антикварний характер, видатне мистецтво та його інтерпретація, присвоївши собі те, що давня естетика приписувала природі, блокують роздуми про те, що стоїть по той бік естетичної іманентності, а проте становить її передумову. Коштом такого згнічення був перехід до ідеологічної релігії мистецтва XIX ст., назву якій дав Ґеґель, задоволення примиренням, си-

мволічно досягненим у художньому творі. Природна краса зникає з естетики внаслідок дедалі ширшого панування уявлень про свободу та людську гідність, що їх запровадив Кант, а згодом послідовно утвердили в естетиці Шілер та Гегель; згідно з цими уявленнями, у світі треба зважати тільки на те, що незалежний суб'єкт завдячує сам собі. Правда такої свободи для суб'єкта є водночас неправдою — несвободою для іншого. Через те поворотові проти природної краси, попри уможливлений нею незмірний поступ у розумінні мистецтва як чогось духовного, аж ніяк не бракує деструктивного елементу, так само як не бракує його і уявленню про гідність у його повороті проти природи. Шілерова по-різному трактована розвідка "Про красу та гідність" відзначила початок нового етапу. Естетичні спустошення, що їх заподіяв ідеалізм, стали вкрай очевидні в його жертвах, скажімо, в Йогана-Петера Гебеля, що були приречені вердиктом естетичної гідності, проте пережили його, самим своїм існуванням, яке ідеалісти вважали за надто скінченне, довівши обмеженість та скінченність ідеалістів. Висихання всього, чим не керує цілковито суб'єкт, і темна тінь ідеалізму, мабуть, ніде не проступили з такою виразністю, як в естетиці. Якщо почати процес ревізії природної краси, гідність була б звинувачена в самопіднесенні людської тварини над тваринністю. Гідність розкривається у сприйнятті природи як узурпація з боку суб'єкта, яка опускає те, що не підпорядковане йому, — тобто якості, — до простого матеріалу й викидає його з мистецтва як цілком невизначений потенціал, хоча мистецтво й потребує його відповідно до своєї концепції. Люди не забезпечені безперечно гідністю, — радше вона була б єдиним, чого їм ще треба досягти. Ось чому Кант розмістив гідність у збагненному характері, а не приписав її емпіричній царині. Під знаком гідності, прикріпленої до людей таких, якими вони є, — гідності, яка швидко трансформується в офіційну гідність, властиву духові XVIII ст., якій, проте, Шілер не довіряв, — мистецтво стає ареною для істини, краси та добра, і тому в естетичній рефлексії вартісне мистецтво відсувається на край того, що тягне за собою широка й каламутна головна течія духу.

Художній твір, що завдяки й через θέσει є чимсь людським, репрезентує ψύσει, те, що не є просто для суб'єкта, те, що, як говорити Кантовою мовою, було б річчю в собі. Тотожність художнього твору з суб'єктом така цілковита, якою колись мала б бути тотожність природи з самою собою. Тільки визволення мистецтва від гетерономії матеріалу, надто природних

об'єктів, так само як і право вважати будь-який можливий об'єкт за художній об'єкт зробили мистецтво паном над собою і знищили в ньому грубість того, що не опосередковане духом. Але шлях цього поступу, який заорює все, що не пристосувалося до тотожності з духом, був і шляхом спустошення. Це добре засвідчене в XX ст. намаганнями знайти автентичні художні твори, які піддалися страхові перед зневагою з боку ідеалізму. Карл Краус намагався врятувати такі художні витвори в царині мови відповідно до своєї програми захисту всього пригнобленого капіталізмом: тварин, краєвидів, жінок. Зі спробами Крауса пов'язане спрямування естетичної теорії на природну красу. Геґелеві вочевидь бракувало чутливості, необхідної, аби визнати, що справжнє сприйняття мистецтва неможливе без сприйняття тієї невловної сфери, назва якої — природна краса — вицвіла. Проте субстанційність сприйняття природної краси глибоко сягає в модерне мистецтво: в Пруста, чиї "*Recherche*"("Пошуки втраченого часу") — це і художній твір, і метафізика мистецтва, сприйняття глодового живоплоту фігурує як фундаментальний феномен естетичного ставлення. Автентичні художні твори, що дотримуються ідеї примирення з природою, цілковито стаючи другою природою, постійно відчувають спонуку, немов їм потрібно звести дух, вийти за власні межі. Оскільки тотожність не має бути їхнім останнім словом, вони шукають утіхи в першій природі: останній акт п'єси "Фіґаро" грають просто неба, а у "Вільному стрільцеві" Агата, бувши на балконі, раптом помічає засіяну зорями ніч. Годі помилитись, якою великою мірою залежать ці перепочинки від характеру опосередкованого, від світу умовностей. Протягом довгого періоду чуття природної краси посилювалося разом зі стражданнями суб'єкта, відкинутого до самого себе у викривленому та організованому світі; таке чуття має присмак *Weltschmerz*, світової скорботи. Ще Кант певною мірою зневажав мистецтво, яке створювали люди і яке, за тодішніми умовностями, було протиставлене природі. "Ця перевага природної краси над красою мистецтва (навіть якщо природна краса поступається їй формою) — адже тільки природна краса може пробудити безпосередню цікавість — узгоджується з витонченим і ґрунтовним способом мислення всіх, хто культивував своє моральне чуття"[1]. А в цьому реченні, здається, вже промовляє сам Русо: "Коли людина, яка має досить смаку, щоб із максимальною слушністю та витонченістю суди-

[1] *Kant*. Ibid. — S. 172 ("Kritir der Urteilskraft", § 42).

ти про твори красного мистецтва, радо виходить із кімнати, де бачить ці прегарні витвори, які спонукають до марнославства й, можливо, товариських радощів, і натомість звертається до краси природи, щоб знайти там насолоду для свого духу серед плину думок, які доти вона ще ніколи не могла сформулювати остаточно, то до такого її вибору ми поставимося з найвищою повагою й виснуємо, що в неї прекрасна душа, на яку не може претендувати жоден знавець чи аматор мистецтва з огляду на зацікавленість, яку вони виявляють до своїх об'єктів"[1]. Жест виходу надвір ці теоретичні міркування поділяють із художніми творами своєї доби. Кант приписував природі все піднесене, а разом з ним, можливо, й усю красу, що підноситься над звичайною грою форми. Натомість Гегель і його покоління дійшли уявлення про мистецтво, яке — на відміну від того, що вважала за само собою зрозуміле кожна дитина *dix-huitieme*, XVIII ст., — не "спонукає до марнославства і товариських радощів". Але таким чином вони втратили відчуття, яке ще не скуто виражене в Канта в буржуазно-революційному дусі, що вважає зроблене людиною за хибне і, оскільки це зроблене ніколи не ставало йому за другу природу, зберігає образ першої природи.

Якою великою мірою уявлення про природну красу історично змінювалося, найвиразніше стає очевидним з того, що, напевне, лише протягом XIX ст. це уявлення збагатилося новою цариною — окультуреним краєвидом, цією створеною людськими руками цариною, яка спершу мала видаватись цілком протилежною природній красі. Історичні споруди, часто у зв'язку зі своїм географічним довкіллям, скажімо, близькі до нього завдяки використанню під час будівництва місцевого каменю, стали вважати гарними. В цих спорудах, на відміну від мистецтва, закон форми не посідає центрального місця, вони дуже рідко сплановані, хоч інколи враження плану створюється внаслідок розростання міста навколо такого центру, як церква чи ринок, так само як і економічно-матеріальні обставини інколи породжували художні форми. Звичайно, ці окультурені краєвиди не мали того характеру недоторканості, який, згідно з поширеними поглядами, асоціюється з природною красою. Історія вкарбувалася в окультурені краєвиди як притаманна їм експресія, а історична неперервність — як форма, динамічно інтеґрувавши ті краєвиди, і така сама інтеґрація характерна й для художніх творів. Відкриття цього естетичного

[1] *Там само.*

виміру та його засвоєння з боку колективного сприйняття сталося за доби романтизму, попервах, напевне, у зв'язку з культом руїн. З крахом романтизму ця проміжна царина окультурених краєвидів підупала, опустившись до рівня рекламного трюку для проведення органних концертів і створення вдаваної безпеки; панівний урбанізм увібрав її як ідеологічний додаток, що задовольняє вимоги міського життя, а проте не має на чолі тавра ринкового суспільства. Але якщо через це до нечистого сумління домішується радість бачити кожен давній мур чи групу середньовічних будинків, у цій радості зберігається й думка, яка робить її підозрілою. Поки прогрес, викривлений утилітаризмом, коїть насильство на земній поверхні, буде неможливо, попри всі свідчення протилежного, повністю відкинути відчуття, ніби те, що передує цій тенденції і не належить їй, є у своїй відсталості набагато людянішим і кращим. Раціоналізація ще не раціональна, універсальність опосередкування ще не перетворилась у живе життя, і це надає слідам давньої безпосередності, хоч яка вона сумнівна й застаріла, елементу виправного правосуддя. Туга, заспокоєна і зраджена цими слідами, ставши злоякісною внаслідок свого несправжнього задоволення, однаково легітимна завдяки всякчас породжуваної наявним світом неспроможності задовольнити її. Але найглибша сила опору, зосереджена в окультурених краєвидах, мабуть, полягає в тому, що експресія історії, яка естетично захоплює нас у них, пронизана реальними стражданнями минувшини. Нагадування про поневолення дає радість, бо про силу цього поневолення не слід забувати; його образи — пам'ятки. Окультурений краєвид, що вже близький до руїн, хоча там ще стоять будинки, скидається на сповнений смутку плач, нині вже застиглий і занімілий. Якщо сьогодні естетичне ставлення до будь-якої минувшини отруєне реакційною тенденцією, з якою накладає це ставлення, то не годиться й антиісторична естетична свідомість, що викидає вимір минувшини, мов сміття. Без історичної пам'яті не було б краси. Минувшину, а разом з нею й окультурені краєвиди можна буде надати невинно тільки визволеному людству, вільному передусім від усякого націоналізму. Те, що видається в природі неприборканим і далеким від історії, належить, коли висловитись полемічно, до історичної фази, коли суспільна тканина була витканa так густо, що живе боялося задушитись. За часів, коли природа всевладно постає перед людиною, для природної краси немає місця; сільськогосподарська праця, де природа видається безпосереднім об'єктом дій, не сприяє, як відомо, замилу-

ванню краєвидами. Начебто антиісторична природна краса має своє історичне ядро, і це водночас і легітимує, і релятивізує уявлення про неї. Там, де природа справді не скорена, образ її неприборканості наганяє страх. Саме цим і пояснюється любов давноминулих сторіч до симетричного порядку природи. Пройнявшись духом номіналізму, сентиментальне сприйняття природи тішилось усім нерегулярним і несхематизованим. Проте розвиток цивілізації дуже легко вводить людей в оману, приховуючи, які вони й досі незахищені. Замилування природою поєдналося з концепцією суб'єкта як буття-для-себе, справді безмежного в собі; такий суб'єкт проектує себе на природу і в своїй ізоляції відчуває близькість до неї; його безсилля в суспільстві, що петрифікувалось у другу природу, стає рушієм утечі до начебто першої природи. У Канта внаслідок усвідомлення суб'єктом своєї свободи страх перед всемогутністю природи став видаватись анахронізмом, але це усвідомлення свободи поступилося страхові перед увічненою несвободою. У сприйнятті природної краси усвідомлення свободи і цей новий страх поєдналися. Що непевніше сприйняття природної краси, то більшою мірою мистецтво стає його передумовою. Верленів рядок "La mer est plus belle que les cathédrales" ("Море гарніше за собори") лунає з високого ступеня цивілізації й породжує — як і всюди, де природа має пролити світло на створений людьми світ, сприйняття якого не хоче вилитись у слово, — цілющий страх.

Велику пов'язаність природної краси із красою мистецтва засвідчує сприйняття природної краси. Для нього природа — тільки її зовнішня подоба, а не матеріал для роботи й відтворення життя, вже не кажучи про субстрат науки. Як і сприйняття мистецтва, естетичне сприйняття природи — це сприйняття образів. Природу як видиму красу не сприймають як об'єкт дії. Відмова від цілей самозбереження, така емфатична в мистецтві, не менш характерна й для естетичного сприйняття природи, і саме цією мірою різниця між двома формами краси навряд чи й помітна. Опосередкування можна не меншою мірою виснувати як зі ставлення мистецтва до природи, так і з протилежних відносин. Мистецтво — не природа, як намагається стверджувати ідеалізм, але прагне виконати те, що пообіцяла природа. Воно здатне до цього, тільки зламавши ту обіцянку, знову взявши її на себе. Саме в цьому й полягає слушність Гегелевої теорії: мистецтво натхнене негативністю, браком природної краси, тобто поки природа визначена тільки через протиставлення суспільству, вона зовсім не така,

якою видається. Те, чого даремно прагне природа, виконують художні твори: вони розкривають свої очі. Вже не правлячи за об'єкт дій, природа, постаючи, сама створює враження смутку, миру чи чогось іншого. Мистецтво заступає природу через її символічне скасування; усяке натуралістичне мистецтво лиш оманливо близьке до природи, бо воно, як і промисловість, зараховує природу до сировини. Опір, який чинить суб'єкт емпіричній реальності в незалежному художньому творі, — це ще й опір безпосередній появі природи. Бо те, що відкривається в природі, збігається з емпіричною реальністю не більше, ніж — відповідно до вкрай суперечливої концепції Канта — річ у собі зі світом "феноменів", категоріально конституйованих об'єктів. Історичний поступ мистецтва поглинув природну красу, хоч у ранньобуржуазні часи вона сформувалася завдяки цьому поступові; щось таке, певне, викривлено передбачив Ґеґель, зневажливо трактуючи природну красу. Раціональність, що стала естетичною, іманентне порядкування матеріалами, що поєднує їх у художній твір, зрештою стають близькими до природного елементу естетичного ставлення. Квазіраціональні тенденції мистецтва, — як-от критичне відкидання штампів, повна внутрішня організація окремих художніх творів, — будучи наслідками суб'єктивації, наближають художні твори, хоч аж ніяк не через наслідування, до чогось природного, завуальованого пануванням усемогутнього суб'єкта; якщо десь і слушне твердження, що "походження — це мета", то саме в мистецтві. Те, що сприйняття природної краси, принаймні його суб'єктивне усвідомлення, цілком відрізняється від опанування природи, немов це сприйняття було безпосередньо пов'язане з походженням природної краси, характеризує як силу, так і слабкість цього сприйняття. Його силу, бо воно згадує про світ без панування, такий, якого, напевне, ніколи й не було; його слабкість, бо саме через ці спогади воно розпливається в щось аморфне, з чого підноситься геній і вперше усвідомлює ту ідею свободи, що реалізується у світі без панування. Спогад про свободу в природній красі вводить в оману, бо сподівається знайти свободу в давній несвободі. Природна краса — це міф, перенесений в уяву і тому, мабуть, виправданий. Пташиний спів усі вважають гарним; кожен, у кого збереглася бодай частка європейської традиції, зворушиться, почувши, як співає чорний дрізд після дощу. Проте у пташиному співі відчувається і щось страшне, бо це не спів, а те, що кориться чарам, які обплели його. Страх проступає і в загрозі з боку пташиних зграй, які летять у вирій і до яких приглядали-

ся давні ворожбити, завжди провіщаючи лихо. З огляду на зміст природної краси, її багатозначність походить від багатозначності міфу. Ось чому геній, тільки-но усвідомивши себе, вже не може задовольнитися природною красою. У своїй дедалі більшій прозаїзації мистецтво цілком відступає від міфу, а отже, й від чарів природи, які, проте, зберігаються в суб'єктивному опануванні природи. Тільки те, що уникло природи як долі, допомогло б їй відновитися. Що більшою мірою мистецтво організоване суб'єктом як об'єкт і позбавлене неприхованих інтенцій суб'єкта, то виразніше промовляє воно згідно з моделлю вільної, не застиглої в певній системі уявлень мови; це, мабуть, була б та сама мова, про яку за сентиментальної доби, вдавшись до заяложеного, хоч і гарного порівняння, казали, буцімто вона записана в "Книзі природи". На шляху своєї раціональності й завдяки йому людство усвідомило в мистецтві й те, про що забула раціональність і про що нагадує друга рефлексія. Останньою точкою цього розвитку, — напевне, лиш одного з аспектів нового мистецтва — є усвідомлення, що природу, як щось гарне, не можна скопіювати. Адже природна краса як те, що постає, й сама є образом. Його відображення — це вже тавтологія, яка, об'єктивувавши те, що постає, одразу усуває його. Аж ніяк не езотерична реакція, яка полягає в проголошенні кітчем картин із зображенням червоного вересу та гори Матергорн, сягає набагато далі зображених тем; така реакція живить категоричне твердження, що природну красу годі скопіювати. Породжена цим ніяковість актуалізується в крайній грубості, тож сповнена смаку сфера наслідування природи зостається ще в більшому спокої. Зелений ліс німецьких імпресіоністів має не більшу гідність, ніж картини озера Кеніґзе, намальовані для готельних вестибюлів. Натомість французькі імпресіоністи точно відчували, чому вони так рідко обирають своєю темою чисту природу, чому вони, коли не звертаються до таких штучних тем, як балерини, жокеї на перегонах чи мертва природа зимових сцен Сіслея, насичують свої краєвиди символами цивілізації, що сприяють конструктивній скелетизації форми, як-от у Пісаро. Важко визначити, якою мірою дедалі суворіше табу на відображення природи зашкодило її образові. Твердження Пруста, мовляв, завдяки Ренуарові змінилося саме сприйняття природи, не тільки тішить тим, що письменник черпав натхнення в імпресіонізмі, а й навіває страх: реїфікація відносин між людьми отруює всяке сприйняття і буквально стає абсолютом. Найгарніше дівоче обличчя стає бридким унаслідок разючої подібності до

обличчя кінозірки, за яким воно й справді було ретельно змодельоване; навіть там, де природа дається сприйняттю як щось цілком індивідуалізоване, немов вона захищена від керування, можна передбачити оману. Природна краса за доби своєї тотальної опосередкованості перетворюється на свою карикатуру, і не останньою з причин такого перетворення є шанобливий страх перед природною красою, що спонукає до аскетизму при її споглядані, аж поки його перекривають відображення її товарного характеру. Навіть у минулому зображення природи було автентичним тільки як *nature morte*: там, де малярство знало, як читати природу як шифр чогось історичного, якщо не шифр минущості всього історичного. Старозаповітна заборона зображувати образи має поряд зі своїм теологічним ще й естетичний аспект. Твердження, що людина не повинна створювати жодного образу, тобто жодного образу чого-небудь, — це ще й заява, що такий образ створити неможливо. Внаслідок дублікації в мистецтві те, що постає в природі, втрачає навіть своє буття-в-собі, в якому реалізується сприйняття природи. Мистецтво вірне природі, що постає, тільки там, де робить краєвид присутнім в експресії своєї негативності; Борхардт у своєму "Вірші, написаному під час спостереження за малюванням пейзажу"[1] висловив цю думку неповторно й разюче. Якщо малярство здається щасливо примиреним із природою, як-от у Коро, таке примирення позначене миттєвістю: вічна духмяність — парадокс.

Природна краса, безпосередньо сприйнята в природі, що постає, скомпрометована русоїстським *retournouns*, закликом повернутися до природи. Хибність вульгарного протиставлення техніки і природи стає очевидною в тому, що саме природа, не злагіднена втручанням людини, природа, що не знала дотику людських рук, — альпійські морени та осипи, — скидається на ті гори промислових відходів, від яких утікає схвалена суспільством естетична потреба в природі. Колись з'ясується, якою індустріальною видається вона в неорганічному всесвіті. Навіть у своїй телуричній експансії, як відбиток тотальної техніки, ідилічні уявлення про природу й далі відгонитимуть провінціалізмом крихітного острова. Відповідно до схеми, запозиченої, зрештою, з царини буржуазної сексуальної моралі, техніка ґвалтує природу, але за змінених виробничих відносин вона виявиться спроможною підтримати її, допомог-

[1] Пор.: *Rudolf Borchardt.* Gedichte, hg. von M. L. Borchardt und H. Steiner. — Stuttgart, 1957. — S. 113 seq.

ти їй створити на цій бідолашній землі те, що вона, може, хоче. Свідомість доростає до сприйняття природи тільки тоді, коли, як імпресіоністичне малярство, вбирає в себе її рани. Таким чином, застигле уявлення про природну красу стає динамічним. Воно ширшає коштом того, що вже не є природою, бо інакше природа буде деґрадована до оманливої ілюзії. Відносини природи, яка постає, з тим, що у своїй мертвоті схоже на річ, стають доступними естетичному сприйняттю природи. Адже в кожному конкретному сприйнятті природи міститься, власне, все суспільство. Суспільство не тільки забезпечує схеми сприйняття, а й через контраст та схожість щоразу владно визначає, що саме означає природа. Сприйняття природи конституйоване й за участю здатності до рішучого заперечення. З поширенням техніки і, що важливіше, тотальною експансією принципу обміну, природна краса дедалі більшою мірою виконує контрастну функцію і, таким чином, інтеґрується до реїфікованого світу, якому вона опирається. Уявлення про природну красу, створене колись як протест проти перук та впорядкованих садків абсолютизму, втратило свою силу, бо буржуазне визволення під знаком начебто природних людських прав зробило світ сприйняття не менш, а більш реїфікованим, ніж у *dix-huitième*. Безпосереднє сприйняття природи, позбавлене свого критичного жала й підпорядковане відносинам обміну, які добре репрезентує таке словосполучення, як туристична індустрія, стало необов'язковим, нейтральним і апологетичним: природа тепер — природоохоронний парк та алібі. Природна краса — це ідеологія як маскування безпосередності опосередкованим. Навіть адекватне сприйняття природної краси підпорядковується комплементарній ідеології неусвідомленого. Якщо, у згоді з буржуазними звичаями, вважати за заслугу, коли люди мають велике чуття природи, — яке в них здебільшого вже перетворилось у моралістично-нарцисичне задоволення: "Який я, напевне, добрий, щоб із такою вдячністю радіти", — то далі вже відкривається шлях до тверджень про "чутливість до всього прекрасного", які з'являються в колонках шлюбних оголошень і свідчать про жалюгідну збідненість сприйняття. Тут деформована сама суть сприйняття природи, від якого навряд чи щось лишилося в організованому туризмі. Відчувати природу, надто її тишу, стало рідкісним привілеєм, який знов-таки можна комерційно експлуатувати. Проте це аж ніяк не означає, ніби категорію природної краси просто засуджено. Знехіть говорити про природну красу найсильніша там, де ще збереглась любов до неї. Слова: "Як гар-

но!" — вимовлені при споглядданні краєвиду, шкодять його нечутній мові і зменшують його красу; природа, що постає, прагне тиші, тоді як людина, спроможна сприймати її, відчуває спонуку говорити, щоб на мить звільнитися від пута монадологічного ув'язнення. Образ природи зберігається, бо його цілковите заперечення у витворі людських рук, — заперечення, яке рятує цей образ, — неминуче сліпе до того, що існує по той бік буржуазного суспільства, його праці та його товарів. Природна краса зостається алегорією цієї потойбічності, попри своє опосередкування соціальною іманентністю. Але коли ця алегорія буде замінена як досягнений стан примирення, вона опуститься до рівня допоміжного засобу, щоб приховати й виправдати непримирений світ, у якому справді можлива така краса.

Слова: "О, як гарно!" — що, як пише Фрідріх Гебель в одному вірші, порушують "свято природи"[1], відповідають напруженій концентрації перед художніми творами, а не природою. Куди більше про красу природи знає неусвідомлене сприйняття, і в його неперервності й розкривається ця краса, інколи зненацька. Що інтенсивніше людина спостерігає природу, то менше усвідомлює її красу, якщо тільки вже не визнала цю красу мимоволі. Зумисні відвідини уславлених оглядових майданчиків, пам'яток природної краси здебільшого просто марні. Об'єктивація, спричинена уважним спостереженням, шкодить красномовству природи, і це твердження, зрештою, слушне й щодо художніх творів, які можна цілком сприйняти лиш у *temps durée*, протяжному часі, уявлення про який Бергсон, напевне, виробив на основі художнього сприйняття. Якщо природу можна споглядати в певному розумінні тільки сліпо, то такі естетичні імперативи, як неусвідомлене сприйняття і спогади, одразу стають архаїчними рудиментами, несумісними з дедалі більшою зрілістю розуму. Самої безпосередності не досить для естетичного сприйняття. Поряд із мимовільним воно потребує й волі, зосередження свідомості, і цієї суперечності годі уникнути. Вся краса розкривається тільки внаслідок ретельного аналізу, який знову породжує мимовільність, і аналіз узагалі був би марний, не містячи в собі прихованого елементу мимовільності. Перед лицем краси аналітична рефлексія відновлює *temps durée* через свою антитезу. Аналіз закінчується красою — такою, якою вона б мала видаватись

[1] *Friedrich Hebbel.* Werke in zwei Bänden, hg. von G. Fricke. — München, 1952. — Bd. I. — S. 12 ("Herbstbild").

довершеному й самозабутньому неусвідомленому сприйняттю. Таким чином, аналіз суб'єктивно ще раз описує той шлях, який об'єктивно описує в собі художній твір: адекватне пізнання естетичного — це спонтанне здійснення об'єктивного процесу, яке відбувається внаслідок властивих цьому процесові напруг. У процесі свого розвитку естетичне ставлення може потребувати знайомства з природною красою в дитинстві, а потім відмови від її ідеологічного аспекту, щоб трансформувати це знайомство у відносини з витворами людських рук.

Оскільки суперечність безпосередності та умовності посилюється і обрій естетичного сприйняття ширшає, охоплюючи те, що Кант називав піднесеним, свідомість починає сприймати як гарні природні феномени приголомшливої величі. Історично таке ставлення свідомості було ефемерним. Отож полемічний геній Карла Крауса, можливо, суголосно з *modern style* Петера Альтенберґа, відмовився від культу величних ландшафтів і вочевидь не тішився гірськими хребтами, яким, напевне, щиро радіють тільки туристи, що їм цілком слушно не довіряє критика культури. Таке скептичне ставлення до величі природи породжене, безперечно, художньою чутливістю. Коли її сила диференціації зростає, вона починає критикувати ідеалістичну філософію за те, що та прирівнює величні плани і категорії до змісту творів. Таке змішування стало тим часом показником антихудожнього ставлення. Навіть абстрактна велич природи, якій чудувався Кант, порівнюючи її з моральним законом, тепер уже розуміється як рефлекс буржуазної манії величі, прагнення встановити нові рекорди, квантифікації й буржуазного культу героїв. Така критика, проте, недобачає, що велич природи відкриває спостерігачеві й зовсім інший аспект: показує, що людське панування має межі, й нагадує про марність людської суєти. Ось чому Ніцше на курорті Сілс-Марія почувався "на дві тисячі метрів вище від моря, вже не кажучи про людей". Такі флуктуації у сприйнятті природної краси не дають змоги встановити будь-яку апріорність її теорії так само цілковито, як дає змогу мистецтво. Хто захоче дати природній красі інваріантне визначення, той стане сміховинним, мов Гусерль, що сповістив, ніби, *ambulando*, ходячи, він сприйняв зелену свіжість лук. Той, хто говорить про красу природи, підступає до віршоробства. Тільки педант наважиться розрізняти в природі гарне і огидне, але без такої диференціації уявлення про красу природи буде пустим. Ні такі категорії, як формальна велич, якій суперечить мікрологічне (мабуть, найавтентичніше) сприйняття гарного в природі, ні, як уявляла собі

давня естетика, математичні симетричні пропорції не дають критеріїв оцінки природної краси. Відповідно до канону загальних уявлень, природну красу через те годі визначити, що уявлення про неї має свою субстанцію в тому, що уникає сфери загальних уявлень. Її принципова невизначеність виявляється в тому, що будь-яка частина природи, як і все зроблене людськими руками, що влилось у природу, спромагається стати гарним, осяяна внутрішнім світлом. Така експресія має дуже мало, а то й зовсім нічого спільного з формальними пропорціями. Але водночас кожен одиничний об'єкт природи, сприйнятий як гарний, репрезентує себе так, немов він — єдина гарна річ в усьому світі, і таке самоутвердження переходить у кожен художній твір. Якщо гарне і негарне в природі не можна категорично розрізнити, то свідомість, занурившись із любов'ю в щось гарне, змушена розрізняти їх. Якісну різницю в природній красі слід вбачати, якщо її взагалі можна десь добачити, в ступені красномовності того, що не зроблене людськими руками, в його експресії. Гарне в природі те, що видається більшим за буквально наявне тут, на цьому місці. Без рецептивності не було б такої об'єктивної експресії, але вона не зводиться до суб'єкта; природна краса вказує на примат об'єкта в суб'єктивному сприйнятті. Природну красу сприймають і як щось неодмінно обов'язкове, і як щось незбагненне, яке, немов запитуючи, чекає своєї розгадки. Саме цей двоїстий характер природної краси з максимальною повнотою перейшов у художні твори. Отже, в такому ракурсі, мистецтво — не наслідування природи, а наслідування природної краси. Воно розвивається разом з алегоричними інтенціями, які виявляють його, не розшифровуючи; разом зі значеннями, що не об'єктивовані, як у сиґніфікативній мові. Ці значення можуть мати цілком історичну природу, як у вірші Гельдерліна "Куточок Гардту"[1]. В цьому вірші купка дерев видається гарною — гарнішою за решту дерев, — бо має, хоч і непевний, слід минулих подій: скеля видається на мить якимсь доісторичним звіром, а наступної миті схожість зникає. Тут ідеться про той вимір романтичного сприйняття, що пережив романтичну філософію та настрої. У природній красі взаємодіють і калейдоскопічно змінюються, немов у музичному творі, природні та історичні елементи. Кожен з них може заступити будь-який інший, і саме в цих флуктуаціях, а не в однозначності відносин живе природна краса. Це видовище — немов хмари ставлять Шекспірові

[1] Пор.: *Hölderlin.* Ibid. — Bd. 2. — S. 120.

п'єси, а осяяні краї хмар, здається, збільшують тривалість блискавки. Якщо мистецтво не відтворює цих хмар, драми натомість намагаються поставити драми хмар; Шекспір підступив до цього в сцені Гамлета з придворними. Природна краса — це зупинена історія, затамоване становлення. Тільки про ті художні твори, в яких бринить оця затамованість, можна з повним правом сказати, що в них є відчуття природи. Однак це відчуття, попри всю спорідненість з алегоричністю, побіжне аж до *déjà vu* і найпереконливіше, безперечно, саме своєю ефемерністю.

Гумбольдт зайняв у цьому питанні позицію між Кантом і Гегелем, твердо дотримуючись природної краси, але, всупереч Кантовому формалізмові, прагнув конкретизувати її. У своєму творі про васків, що незаслужено потрапив у затінок "Італійської подорожі" Ґете, він подав критику природи, що, всупереч тому, чого можна було б сподіватися через сто п'ятдесят років, не стала сміховинною, попри свою серйозність. Гумбольдт дорікає чудовому гірському краєвиду за те, що там бракує дерев. Його віршований рядок "Місто розкинулось дуже гарно, проте йому бракує гори" глузує з сентенцій, мовляв, років через п'ятдесят такий краєвид, напевне, видавався б чарівним. Тим часом ця наївність, що не обмежує застосування людського розуму порогом позалюдської природи, свідчить про набагато глибше ставлення до природи, ніж захват, який задовольняється всім баченим. Розум, застосований до природи, не тільки припускає, як можна здогадатись *prima facie*, одразу, наявність характерних для тієї доби раціоналістично-гармонійних уподобань, згідно з якими навіть позалюдське припасоване до людини, а й засвідчує власну насиченість натурфілософією, яка трактує природу як те, що має свій власний сенс, — саме такий погляд поділяли Ґете і Шелінґ. Таке уявлення про природу, як і сприйняття природи, що надихнуло його, вже годі повернути. Але критика природи — це не тільки зарозумілість духу, що підноситься до абсолюту. Вона має певну основу і в об'єкті. Думка, що все в природі можна вважати за гарне, не менш правдива, ніж твердження, що тосканські краєвиди гарніші за околиці Ґельзенкірхена. Звичайно, природна краса тьмяніла водночас із занепадом натурфілософії. Але натурфілософія померла не тільки як складова частина історії духовного життя; сприйняття, що правило і за її основу, і за основу щасливого захоплення природою, зазнало вирішальних змін. Природну красу спіткала та сама доля, що й освіту: вона занапастилась унаслідок свого неминучого поширен-

ня. Гумбольдтові описи природи не бояться жодних порівнянь, а зображення бурхливої Біскайської затоки посідають проміжне становище між найвеличнішими думками Канта про піднесене і описом Мальстрему в оповіданні По, проте вони назавжди пов'язані зі своєю історичною миттю. Судження Зольґера та Ґеґеля, які обґрунтовували нижчість природної краси невизначеністю, що проступає в ній, виявилися хибними. Ґете ще прагнув розрізняти об'єкти, варті відтворення в малярстві, і ті, які не варті, і це прагнення спокусило його вихваляти сцени полювання й зображення міських краєвидів, — вподобання, яке збентежило навіть помпезний смак редактора ювілейного видання творів Ґете. Але завдяки притаманній їй одиничності класифікаційна вузькість суджень Ґете про природу все-таки стоїть вище від велемудрої нівеляційної максими, мовляв, усе в природі однаково гарне. Звичайно, під впливом розвитку малярства визначення природної краси змінилося. Надто вже часто зауважувано (і для цього небагато треба й розуму), що кітчеві зображення занапастили навіть захід сонця. Провину за лиху зірку, під якою опинилася теорія природної краси, не можна приписати ні цілком поправній слабкості міркувань про неї, ні вбогості мети тих міркувань. Її можна приписати радше невизначеності природної краси, коли невизначеність самого об'єкта нітрохи не менша невизначеності уявлення про нього. Як щось невизначене й протиставлене визначенням природну красу годі визначити, і цим вона споріднена з музикою, що такою своєю необ'єктивною близькістю з природою справила найглибший вплив на Шуберта. Як і в музиці, краса в природі спалахує тільки на мить, щоб одразу зникнути тієї самої миті, коли її намагаються схопити. Мистецтво наслідує не природу і навіть не окремі приклади природної краси, а природну красу як таку. Отже, в такому разі виникає апорія не тільки природної краси, а й естетики загалом. Її об'єкт визначений неґативно — як те, що не дається визначенню. Саме тому мистецтво потребує філософії, яка інтерпретує його, щоб сказати те, чого воно не здатне сказати, тоді як мистецтво може сказати це тільки тим способом, що не скаже нічого. Парадокси естетики продиктовані їй її об'єктом: "Краса вимагає, певне, рабського наслідування того, що є невизначеним у речах"[1]. Казати, ніби щось у природі гарніше від чогось іншого, — варварство, тож і уявлення про гарне в при-

[1] *Paul Valéry.* Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen, übertr. von B. Böschenstein u. a. — Wiesbaden, 1959. — S. 94.

роді як уявлення про те, що можна вирізнити, телеологічно містить у собі таке варварство, тимчасом, як прообразом філістера й далі є людина, сліпа до краси природи. Причиною такого парадокса є загадковість мови природи. Така недостатність природної краси і справді могла, згідно з Ґеґелевим ученням про ступені розвитку естетики, відігравати роль у мотивації емфатичного мистецтва. Адже в мистецтві невловне вже об'єктивоване й забезпечене тривалістю, і саме цією мірою мистецтво є уявленням, проте не схожим на уявлення дискурсивної логіки. Слабкість мислення перед лицем природної краси — як слабкість суб'єкта — і об'єктивна сила природної краси вимагають, щоб загадковий характер природної краси був відображений у мистецтві, — отже, визначений уявленням, але знов-таки не як те, що саме по собі можна схарактеризувати уявленням. "Нічну пісню мандрівника" Ґете годі з чимсь порівняти, але не тому, що там промовляє суб'єкт, — як і в кожному автентичному художньому творі, він прагне радше замовкнути, скориставшись цим твором, — а тому, що своєю мовою вірш наслідує те, що неможливо висловити мовою природи. Тож саме це, а не щось інше вже тільки й може означати ідеал поєднання форми та змісту у вірші, якщо сам той ідеал має бути чимсь більшим, ніж пустою фразою.

Природна краса — це слід нетотожного в речах, що перебувають під чарами універсальної тотожності. Поки ці чари тривають, нетотожне не має реального існування. Тому природна краса — така сама розпорошена та непевна, як і пообіцяне нею, — те, що перевершує всяку людську іманентність. Страждання перед лицем краси, ніде не виражене з такою силою, як під час сприйняття природи, — це ще й туга за тим, що краса обіцяє, але ніколи не розкриває, і страждання, породжене недостатністю зовнішньої подоби, що недоростає до краси, дарма що хоче до неї дорівнятись. Це страждання з'являється і у відносинах із художніми творами. Мимоволі й неусвідомлено спостерігач укладає угоду з художнім твором, погодившись скоритися йому, щоб той заговорив. У рецептивності, врочисто пообіцяній спостерігачеві, зберігається мить, коли природа зводить дух, чисте самозабуття. Природна краса поділяє непевність кожної обіцянки і невмирущість тієї обіцянки. Слова й далі можуть відскакувати від природи, зраджуючи її мову говіркою, що якісно відрізняється від власної мови природи, а проте жодна критика натуртелеології не усуне тих безхмарних днів південних країн, які немов чекають, щоб їх хтось сприйняв. Коли ці дні згасають, так само сяючи та випромінюючи

спокій, як уранці, від них немов долинає, що не все ще втрачене, що все ще може скінчитися добром: "Ти, смерте, постривай, і слухайте мою мову, — / Старий рукою в пітьмі показав / На першу синю смугу світанкову: / — Ім'ям Бога, що ніколи не родився, / Я б вам таке сказав: / Пильнуйте, щоб лихом ніхто не журився, / Бо світ новий і знову твій, як ранок день почав!"[1] Образ найдавнішого в природі перетворюється на шифр того, що ще не існує, можливого; як подоба цього можливого, цей шифр — щось більше, ніж те, що існує, але навіть сама рефлексія про це — майже блюзнірство. З цього не можна виснувати судження, ніби природа промовляє саме так, і це правда, бо її мова — не судження і так само не оманлива втіха, яку віддзеркалює собі туга. У своїй непевності природна краса успадковує двозначність міфу, і водночас її відлуння — втіха — дистанціюється від міфу у природі, що постає. Всупереч Ґеґелеві, цьому філософові тотожності, природна краса близька до істини, але прикривається в мить найбільшого наближення до неї. Тож і цього мистецтво навчилося від природної краси. Але межу, яка відгороджує від фетишизму природи, — пантеїстичних викрутнів, які були б не чим іншим, як утверджувальним прикриттям від безкінечно повторюваної долі, — визначено тим, що природа, здриґаючись ніжно і смертно у своїй красі, ще не існує. Сором перед лицем природної краси породжений тим, що заподіяно шкоду тому, що ще не існує, прийнявши його за те, що існує. Гідність природи — це гідність того, що ще не існує; завдяки своїй експресії вона відкидає інтенційну гуманізацію. Ця гідність трансформувалась у герметичний характер мистецтва, у, як навчав Гельдерлін, відмову мистецтва від будь-якої ужитковості, навіть якщо вона була сублімована додаванням людського значення. Адже комунікація — це пристосування духу до корисності, завдяки чому дух стає товаром серед інших товарів, а те, що сьогодні називають значенням, бере участь у цьому нещасті. Те, що в художньому творі позбавлене прогалин, припасоване, спочиває в собі, — це наслідковий образ тиші, єдиного комунікативного засобу, яким промовляє природа. Супроти панівного принципу, як і супроти дифузного протиставлення, краса природи є іншим, і їй тотожне примирене.

Ґеґель переходить до краси мистецтва від природної краси, з необхідністю якої він спершу погоджується: "Як фізично об'єктивна ідея, життя, що пронизує природу, гарне тією мірою,

[1] *Rudolf Borchardt.* Ibid. — S. 104 ("Tagelied").

якою істина, ідея безпосередньо репрезентована в одиничній і адекватній реальності своєї першої природної форми"[1]. Ця теза, що відразу робить природну красу біднішою, ніж вона є насправді, репрезентує взірець дискурсивної естетики, що є результатом ототожнення реального з раціональним, або, конкретніше, визначення природи як ідеї в її іншості. Цю ідею поблажливо записано на кошт природної краси. Краса природи випливає з Ґеґелевої теодицеї реального: оскільки ідея не може набути ніякої іншої форми, крім тієї, в якій вона реалізується, її первісна поява, або "перша природна форма", адекватна, — отже, гарна. Таку концепцію природної краси відразу діалектично обмежують; уявлення про природу як про дух не йде далі (мабуть, у зв'язку з полемічним випадом проти Шелінґа) розуміння її як духу в її іншості, бо природа не зводиться безпосередньо до того духу. В цьому можна непомильно добачити розвій критичної свідомості. Ґеґелів розвиток уявлення шукає істини (якої не можна сформулювати безпосередньо) в називанні одиничного та обмеженого — мертвого і фальшивого. Через те природна краса, тільки-но з'явившись, одразу зникає: "Через цю чисто фізичну безпосередність жива природна краса не утворюється як гарна ні для себе, ні з себе, ні для гарної зовнішньої подоби. Природна краса гарна тільки для іншого, тобто для нас, для свідомості, що сприймає красу"[2]. Таким чином, сутність природної краси, спогад саме про те, що не існує для іншого, просто випущено. Така критика природної краси відповідає внутрішній тенденції всієї Ґеґелевої естетики, її об'єктивістському повороту проти випадковості суб'єктивного відчуття. Саме та краса, що репрезентує себе як незалежна від суб'єкта, як абсолютно не створена людськими руками, опиняється під підозрою, що вона трохи суб'єктивна, і Ґеґель безпосередньо ототожнює такий стан з невизначеністю природної краси. А загалом Ґеґелевій естетиці бракує чутливості до всього, що промовляє, але не є сиґніфікативним, і це твердження слушне й тоді, коли йдеться про його теорію мови[3]. Проти Ґеґеля можна було б висувати іманентні аргументи, що його власне визначення природи як духу в його іншості не тільки протиставить дух природі, а й пов'язує їх, проте

[1] *Georg Wilhelm Friedrich Hegel.* Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik, hg. von H. G. Hotho, 2 Aufl. — Berlin, 1842/43. — I. Teil. — S. 157.

[2] *Там само.*

[3] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Drei Studien zu Hegel. Aspecte, Erfahrungsgehalt, Scoteinos oder Wie zu lesen sei, 3. Aufl. — Frankfurt a. M., 1969. — S. 119, 123 seq.

цей пов'язувальний елемент не досліджено далі ні в "Естетиці", ні у "Філософії природи" Ґеґелевої системи. Об'єктивний ідеалізм Ґеґеля перетворюється в його "Естетиці" на разючу, майже не відображену в мисленні однобоку прихильність до суб'єктивного духу. Слушне в цьому те, що природна краса, ота несподівана обіцянка чогось вищого, не може лишатись у собі й рятується тільки завдяки тій свідомості, що протиставлена їй. Те, що Ґеґель слушно закидає природній красі, узгоджується з його критикою естетичного формалізму, а отже, й грайливого гедонізму XVIII ст., що видавався огидним визволеному буржуазному духові. "Форма природної краси, як абстрактна форма, з одного боку, визначена, а тому й обмежена, а з другого — містить єдність і абстрактні відносини з собою... Такий різновид форми називають правильністю та симетрією, крім того, закономірністю і, нарешті, гармонією"[1]. Ґеґель із симпатією говорить про наступ дисонансу, але глухий до того, якою великою мірою він властивий природній красі. Прямуючи до дисонансу, теорія естетики — на тій висоті, на яку підніс її Ґеґель, — іде попереду мистецтва, натомість, як нейтралізована розважливість, вона, на думку Ґеґеля, плентається позаду мистецтва. Суто формальні, "математичні" відносини, які мали колись заснувати природну красу, протиставлені живому духові й відкинуті як підпорядковані та дорослі: краса рёгулярності — це "краса абстрактного розуміння"[2]. Але зневага Ґеґеля до раціоналістичної естетики не дає йому добачити того, що в природі прослизає крізь мережу уявлень цієї естетики. Уявлення про підпорядкованість буквально повторене при переході від природної краси до краси мистецтва: "Ця істотна недостатність [природної краси] тепер веде нас до необхідності ідеалу, якого не можна знайти в природі і супроти якого природна краса видається підпорядкованою"[3]. Але природна краса підпорядкована не сама по собі, а для тих, хто оцінює її. Якщо визначеність мистецтва й перевершує визначеність природи, прообразом мистецтва є таки те, що виражає природа, а не дух, який людина приписує природі. Уявлення про ідеал, щось затверджене, чого має дотримуватися мистецтво, щось "очищене" — зовнішнє щодо мистецтва. Ідеалістична зневага до того в природі, що не є духом, помщається в мистецтві на тому, що є в ньому більшим, ніж суб'єктивний дух. Не пов'язаний із часом ідеал стає непотрібним пластиром; в іс-

[1] *Hegel.* Ibid. — I. Teil. — S. 170.
[2] *Там само.*
[3] *Там само.* — I. Teil. — S. 180.

торії німецької літератури, мабуть, найочевиднішим свідченням цього є доля драматичних творів Гебеля, що мають чимало спільного з творчістю Геґеля. Геґель досить раціонально висновує мистецтво, абстрагуючись, хоч як дивно, від його реальної історичної генези, з недостатності природи: "Необхідність краси мистецтва теж породжена недостатністю реальності, і завдання мистецтва має бути твердо визначене тим, що воно покликане зображувати зовнішній аспект життя, а передусім — зовнішньо відтворювати натхненість духом у її свободі і робити зовнішнє відповідним уявленню про нього. Тільки тоді істина підноситься над своїм темпоральним середовищем, над своїм розпливанням у низку скінченностей і набуває водночас зовнішньої подоби, під якою вже не проступає вбогість природи і прози, — здобуває існування, гідне істини"[1]. В цьому уступі розкривається нерв Геґелевої філософії: природна краса легітимується лише завдяки своєму занепадові, і то так, що її недостатність утверджується як *raison d'être* краси мистецтва. Водночас завдяки своєму "покликанню" природна краса підпорядковується меті, причому перетворювальній, утверджувальній меті, корячись тому буржуазному штампові, що існує принаймні з часів д'Аламбера та Сен-Симона. А те, що Геґель вважає за недостатність природної краси, — адже вона не дається певному визначенню, — якраз і становить саму субстанцію краси. Натомість у Геґелевому переході від природи до мистецтва ніде не можна знайти тієї розрекламованої багатозначності *Aufheben*, зняття. Природна краса згасає, і її вже не можна добачити у красі мистецтва. Оскільки природна краса не пронизана й не визначена духом, Геґель вважає її за доестетичну. Але владний дух — інструмент, а не зміст мистецтва. Природну красу Геґель називає прозаїчною. Ця фраза, що вказує на асиметрію, яку Геґель добачив у природній красі, — водночас ширма, що не дає придивитися до розвитку найновішого мистецтва, кожен вияв якого можна трактувати як проникнення прози у формальні принципи. Проза — незнищенне відображення в мистецтві розчарування світу, а не тільки адаптація мистецтва до вузьколобої корисності. А те, що відсахується від прози, стає здобиччю свавільно запровадженої стилізації. За Геґелевої доби тенденції цього розвитку ще годі було передбачити; він аж ніяк не тотожний реалізмові, а радше пов'язаний із незалежними процедурами, вільними від відносин з усяким репрезентативним відобра-

[1] *Там само.* — I. Teil. — S. 192.

женням та штампами. Супроти цього розвитку Ґеґелева "Естетика" — реакційний класицизм. У Канта характерне для класицизму уявлення про красу було сумісним з уявленням про природну красу, але Ґеґель віддав природну красу в жертву суб'єктивному духові, проте підпорядкував цей дух несумісному з ним і зовнішньому щодо нього класицизму, напевне, зі страху перед діалектикою, що не зупиниться навіть перед ідеєю краси. Отже, Ґеґелева критика Кантового формалізму мала поцінувати неформальну конкретність. Але Ґеґель на цьому не розумівся і, мабуть, саме тому сплутав матеріальні елементи мистецтва з його репрезентативним змістом. Відкинувши минущість природної краси, як, фактично, й геть усе, що не дається визначенню, Ґеґель став по-нерозумному байдужим до центрального мотиву мистецтва, яке намагається знайти істину в невловному і крихкому. Ґеґелева філософія стає неспроможною перед красою: оскільки Ґеґель ототожнював розум із реальністю через квінтесенцію їхніх опосередкувань, він гіпостазував суб'єктивне перетворення всього сутнього як абсолют, тому нетотожне правило йому лише за кайдани суб'єктивності, і він не визначав сприйняття нетотожного як мету і як визволення естетичного суб'єкта. Розвиваючись, діалектична естетика неминуче стала критикою навіть Ґеґелевої естетики.

Перехід від природної краси до краси мистецтва діалектичний як зміна форми панування. Краса мистецтва — це те, що об'єктивно опановане в образі й завдяки своїй об'єктивності трансцендує панування. Художні твори визволяються від панування, змінюючи естетичне ставлення, сформоване сприйняттям природної краси, на продуктивну працю, якій за модель править матеріальна праця. Як людська мова, водночас організаційна та примирена, мистецтво прагне знову дійти до того, що стало темним для людей у мові природи. Ось що художні твори мають спільного з ідеалістичною філософією: вони розміщають примирення в тотожності з суб'єктом, і в цьому аспекті ідеалістична філософія, що дуже помітно в Шелінґа, насправді бере собі за взірець мистецтво, а не мистецтво взорується на філософію. Художні твори до краю розтягують сферу людського панування, проте не в буквальному розумінні, а завдяки заснуванню сфери, що існує для себе, що якраз своєю постульованою іманентністю відокремлюється від реального панування, заперечивши таким чином гетерономію панування. Тільки через таке полярне протиставлення, а не через псевдоморфоз мистецтва в природу мистецтво і природа опо-

середковані одне в одному. Що суворіше утримуються художні твори від зображення в натуральну величину та копіювання природи, то більшою мірою вдалі твори наближаються до природи. Естетична об'єктивність, віддзеркалення буття-в-собі природи реалізує суб'єктивний телеологічний елемент єдності, і тільки завдяки цьому художні твори стають подібні до природи. Натомість будь-яка конкретна схожість мистецтва з природою випадкова і здебільшого чужа та мертва для мистецтва. Відчуття необхідності художнього твору — це тільки інша назва такої об'єктивності. Як показав Бен'ямін, історики розвитку ідей здебільшого надуживали уявленням про необхідність. Намагаючись зрозуміти або виправдати історичні феномени, з якими не можна було встановити жодних інших зв'язків, їх називали необхідними, наприклад, вихваляючи якісь нудні музичні твори як необхідний підготовчий етап до видатної музики. Доказів такої необхідності ніколи не подавали: ні в окремому художньому творі, ні в історичних взаємовідносинах художніх творів та стилів немає такої прозорої закономірності, як ті, що визначені в природничих науках, а щодо психологічної необхідності, то тут ситуація не краща. Про необхідність у мистецтві не можна говорити *more scientifico*, по-науковому, а тільки тією мірою, якою художній твір завдяки силі своєї внутрішньої єдності дає свідчення буття таким-і-тільки-таким, немов він абсолютно має бути і навіть подумки його годі відкинути. Буття-в-собі, до якого прихиляються художні твори, — це не наслідування чогось реального, а передчуття буття-в-собі, якого ще не існує, чогось невідомого, що визначає себе через суб'єкт. Художні твори сповіщають: щось існує в собі, проте нічого не стверджують про нього. І справді, одуховлення, якого зазнавало мистецтво протягом останніх двохсот років і завдяки якому набуло зрілості, не відчужило мистецтво від природи, як хотілося б реїфікованій свідомості, бо мистецтво, дотримуючись власної форми, наблизилось до природної краси. Теорія мистецтва, яка, відповідно до суб'єктивного розуму, спрощено ототожнює тенденцію мистецтва до суб'єктивації з розвитком науки, на догоду переконливості нехтує зміст і напрям мистецького розвитку. З допомогою людських засобів мистецтво прагне відтворити мову того, що не є людським. Чиста експресія художніх творів, вільна від усяких схожих на річ перешкод, навіть від усього так званого природного, збігається з природою, так само як у найавтентичніших творах Антона Веберна чистий тон, до якого вони зведені силою суб'єктивної чутливості, перетворюється на при-

родний звук — таки на звук вимовної природи, її мову, а не на відображення якогось фрагмента природи. Суб'єктивне опрацювання мистецтва як певної неконцептуальної мови становить на теперішній стадії раціональності єдиний образ, у якому відображується щось подібне до мови божественного створення водночас із парадоксом, який полягає у закритості відображеного. Мистецтво намагається наслідувати експресію, що не була б вставленою людською інтенцією. Ця інтенція — лише засіб мистецтва. Що довершеніший художній твір, то більшою мірою він відкидає інтенції. Природа опосередкована, а правдивий зміст мистецтва формується безпосередньо як її протилежність. Якщо мова природи німа, мистецтво намагається зробити цю німоту красномовною і таким чином прирікає себе на невдачі внаслідок нездоланної суперечності між цим задумом, що вимагає розпачливих зусиль, та уявленням про те, чого мають досягти ці зусилля, уявленням про те, що просто не може бути зумисним.

Природа гарна тим, що здається, ніби вона каже більше, ніж вона є. Вирвати оце "більше" від його випадковості, опанувати його ілюзію, визначити його як ілюзію, а водночас і заперечити як нереальне — ось ідея мистецтва. Це створене людськими руками "більше" не гарантує саме по собі метафізичного змісту мистецтва. Цей зміст може дорівнювати нулю, і водночас художні твори можуть подавати це "більше" як те, що з'являється. Художні твори стають художніми творами у процесі виробництва цього "більше"; художні твори виробляють свою власну трансцендентність, але не є її ареною, і через те знову відокремлюються від трансцендентності. Справжньою ареною трансцендентності в художніх творах є взаємозв'язок їхніх елементів. Ідучи до такого зв'язку та пристосовуючись до нього, художні твори виходять за межі з'явища, яким вони є, але така трансценденція може бути нереальною. Тільки досягаючи такої трансцендентності, а не передусім завдяки своєму значенню (і взагалі навряд чи завдяки йому) художні твори стають духовними. Їхня трансцендентність — це їхня мова, або їхнє письмо, але письмо без значення, чи, точніше, письмо з відрізаним або завуальованим значенням. Ця трансцендентність суб'єктивно опосередкована, але виявляється об'єктивно, — отже, ще непослідовніше. Мистецтво не відповідає концепції мистецтва там, де не досягає цієї трансцендентності, і тоді втрачає свій характер мистецтва. Мистецтво зраджує трансцендентність і там, де намагається створити її як ефект. Із цього випливає один суттєвий критерій нового мис-

тецтва. Композиції зазнають невдачі як музичне тло або як проста репрезентація матеріалу, і так само невдалі ті картини, де геометрична схема, до яких їх можна звести, й зостається фактично тим, чим є ці картини, — і саме звідси випливає доцільність відхилень від математичних форм в усіх художніх творах, що використовують їх. Трепет, якого прагнули, вже не годиться: він не з'являється. Один з парадоксів художніх творів полягає ось у чому: те, що вони постулюють, їм не можна постулювати, і саме цим вимірюється їхня субстанційність.

Для опису того "більше" не вистачає психологічного визначення образу, згідно з яким ціле більше, ніж його частини. Бо це "більше" — не просто взаємозв'язок елементів, а й інше, опосередковане через цей взаємозв'язок, однак відокремлене від нього. Художні елементи натякають своїм взаємозв'язком на те, що не ввійшло до нього. При цьому ми натрапляємо на історико-філософську антиномію. Розглядаючи тему аури, концепція якої тісно пов'язана з концепцією зовнішнього вигляду, що завдяки своїй внутрішній єдності вказує на те, що виходить за його межі, Бен'амін зауважив, що, починаючи з Бодлера, на розуміння аури як "атмосфери" накладене табу[1]; вже в Бодлера трансцендентність художнього зовнішнього вигляду водночас і здійснена, і заперечена. Тож у цьому аспекті деестетизація мистецтва — не тільки стадія ліквідації мистецтва, а й напрям його розвитку. А тим часом, проте, соціалізований бунт проти аури та атмосфери аж ніяк не означає просто зникнення того хрускоту, яким повідомляє про себе "більше" феномену, протиставлене самому феноменові. Треба лише порівняти добрі вірші Брехта, стилізовані під протокольні речення, з поганенькими віршами авторів, у яких бунт проти поетизації відкочується в доестетичне. Те в розчарованій ліриці Брехта, що фундаментально відрізняється від спрощених тверджень, якраз і забезпечує видатний рівень його творчості. Еріх Калер, напевне, перший звернув на це увагу, і за найкраще свідчення тут править вірш про двох журавлів[2]. Естетична трансцендентність і зникнення чарів збігаються одне з одним у заніміння в п'єсі Бекета. Далека від значення мова — це не розмовна мова, і в цьому полягає її спорідненість із заніміннням. Мабуть, усяка експресія, найтісніше пов'язана з трансцендентним, дуже близька до заніміння, і так само у видатній новій музиці ніщо не має такої повної експресії, як те, що згасає, тон,

[1] Пор.: *Walter Benjamin.* Schriften, ibid. — Bd. 1. — S. 459 seq.

[2] Пор.: *Bertolt Brecht.* Gedichte, II. — Frankfurt a. M., 1960. — S. 210 ("Die Liebenden").

який пронизливо вирізняється з густої музичної текстури і в якому мистецтво, завдяки своєму власному розвиткові, зливається зі своїм природним елементом.

Але мить експресії в художніх творах — це не зведення їх до їхнього матеріалу як до чогось неопосередкованого, бо ця мить цілком опосередкована. Художні твори стають видимістю в точному розумінні цього слова — тобто видимістю чогось іншого, — тільки там, де акцент припадає на нереальність їхньої власної реальності. Художні твори мають іманентний характер дії, нехай навіть у своєму матеріалі вони реалізовані як щось монументальне та вічне, і це надає їм такої риси, як моментальність, раптовість. Цю рису засвідчує чуття приголомшеності, яке охоплює нас перед кожним видатним художнім твором. Завдяки іманентному характеру дії всі художні твори, як і твори, що зображують природну красу, набувають близькості до музики, і ця близькість колись була пов'язана зі словом "муза". Коли терпляче споглядати художні твори, вони починають рухатися. Саме цією мірою вони справді є наслідковими образами прадавнього трепету за доби реїфікації; страх тієї доби повторюється перед реїфікованим об'єктами. Що глибша χωρισμός, прірва, між окресленими і взаємовідокремленими одиничними речами і змарнілою сутністю, то порожніший погляд художніх творів, і це єдиний спогад про те, що може існувати по той бік χωρισμός. Оскільки трепет уже минув, а водночас зберігається, художні твори об'єктивують його як його наслідковий образ. Бо якщо колись люди у своєму безсиллі перед природою справді боялися трепету як чогось реального, їхній страх анітрохи не менший і небезпідставніший від того, що цей трепет зник. Усяке просвітництво супроводить страх, що може зникнути те, що започаткувало просвітництво і що його просвітництво загрожує проковтнути, — істина. Відкинуте до себе, просвітництво дистанціюється від тієї небрехливої об'єктивності, якої б хотіло досягти, і тому під тиском власного ідеалу істини поєднується з примусом триматися за те, що засудило в ім'я істини. Мистецтво і є цією Мнемозиною. Мить видимості в художніх творах — це все-таки парадоксальна єдність або рівновага того, що зникає, і збереженого. Художні твори статичні й водночас динамічні; мистецькі жанри, що не ввійшли до апробованої культури, як-от циркові живі картини та ревю, а також, напевне, такі, пов'язані з механікою жанри, як спорудження водограїв у XVII ст., признаються в тому, що автентичні художні твори приховують у собі як своє потаємне апріорі. При цьому худо-

жні твори лишаються під впливом просвітництва, бо той пригадуваний трепет, що був несумірний людям у магічному первісному світі, вони прагнуть зробити сумірним. Саме на це вказує Гегелеве твердження, що мистецтво — це спроба усунути чужість[1]. У художньому творі трепет вивільняється від міфічного обману свого буття-в-собі, проте буття художнього твору не зводиться до суб'єктивного духу. Дедалі більша незалежність художніх творів, їхня об'єктивація через людей репрезентують трепет як щось непом'якшене й безпрецедентне. Акт відчуження в такій об'єктивації, що його виконує кожен художній твір, є коректівним. Художні твори — це нейтралізовані, а тому і якісно змінені богоявлення. Якщо античні божества начебто з'являються на мить чи принаймні з'являлися в минулому на місцях своїх культів, ці появи стають законом перманентності художніх творів, проте коштом живої інкарнації з'явлюваного. Художній твір як видимість найближче підступає до *apparition*, привида, небесного видива. Художні твори пітримують мовчазне порозуміння з ним, коли він піднімається над людьми, відцуравшись їхніх інтенцій та світу речей. Художні твори, з яких *apparition* вигнано без усякого сліду, не що інше, як порожні футляри, навіть гірші за просто сутнє, бо вже навіть не можуть дати жодної користі. Художні твори ніде так не нагадують ману, як у крайній протилежності до неї, в суб'єктивно установленій конструкції неминучого. Мить, якою є художні твори, кристалізується, принаймні в традиційних художніх творах, там, де зі своїх окремих елементів вони стають тотальністю. Плідною миттю об'єктивації художніх творів є мить, що концентрує їх як з'явища, бо ті з'явища — аж ніяк не експресивні елементи, розпорошені по всьому художньому твору. Художні твори перевершують світ речей своєю власною речовістю, своєю штучною об'єктивацією. Художні твори стають красномовними завдяки спалахуванню речі і з'явища. Художні твори — це речі, яким судилося з'явитись. Їхній іманентний процес виявляється зовні як їхня власна дія, а не як те, що люди зробили в них, і виявляється не просто для людей.

Феномен феєрверків — прототип для художніх творів, але через їхню минущість і статус пустої розваги їх не вважали гідними погляду теоретиків; тільки Валері мав думки, що при-

[1] Пор.: *Hegel.* Ibid. — I. Teil. — S. 41: "Людина робить це [тобто змінює зовнішній світ, що має на собі відбиток його внутрішнього світу], щоб як вільний суб'єкт позбавити й зовнішній світ його затятої чужості і тішитися в образі речей тільки зовнішньою реальністю самої себе".

наймні підступали близько до феєрверків. Феєрверки — *apparition* κατ' ἐξοχήν, передусім: вони з'являються емпірично, проте позбавлені тягаря емпіричності як обов'язок тривати; небесні знаки, але виготовлені руками, лиховісне пророцтво, напис, що спалахує і зникає, з якого годі вичитати його значення. Відокремлення естетичної царини як повної афункціональності цілком ефемерного не є формальним визначенням естетики. І не своєю високою досконалістю відрізняються художні твори від підвладного хибам сутнього, а тим, що, як і феєрверки, реалізуються, спалахуючи до експресивного з'явища. Художні твори не тільки інше емпіричного світу: все в них стає іншим. Саме на це в художніх творах найдужче реагує дохудожня свідомість. Ця свідомість піддається спокусі, що спершу веде до мистецтва, а потім править за посередника між ним та емпіричним світом. Хоча дохудожній вимір отруєний його експлуатацією, і то так, що художні твори змушені знищити його, він, сублімований, однаково зберігається в них. Художні твори не так володіють ідеальністю, як завдяки своєму одуховленню обіцяють заблоковану або відмовлену чуттєвість. Цю якість можна збагнути в тих феноменах, від яких звільнилося художнє сприйняття, в залишках такого нібито далекого від мистецтва і (слушно чи ні) названого ницим мистецтва, як цирк, до якого звернулись у Франції художники-кубісти та їхні теоретики, а в Німеччині — Ведекінд. Те, що Ведекінд називав "тілесним мистецтвом", не тільки стоїть нижче одуховленого мистецтва і не тільки є додатком до нього: як безінтенційне, воно править йому за архетип. Кожен художній твір як твір, чужий відчуженому, самим своїм існуванням вичаровує цирк і одразу стає пропащим, тільки-но беручись змагатися з ним. Мистецтво стає образом, не безпосередньо стаючи *apparition*, а тільки через протилежну їй тенденцію. Дохудожній вимір мистецтва — це ще й *memento*, нагадування, про його антикультурні риси, його підозру про свою протиставленість емпіричному світові, яка лишає цей світ непорушеним. Але видатні художні твори таки намагаються засвоїти цей чужий мистецтву прошарок. Коли через підозру в інфантильності його бракує в мистецтві, коли в натхненному камерному музиканті зникає останній слід мандрівного скрипаля, коли позбавлена ілюзій драма втрачає магію сцени, тоді мистецтво капітулювало. Навіть на початку Бекетової п'єси "Ендшпіль" завіса піднімається, немов обіцяє щось; театральні п'єси та режисерські новації, які обходяться без завіси, вдаються до безпорадних трюків над її тінню. Мить, коли підні-

мається завіса, — це мить сподівання *apparition*. Якщо Бекетові п'єси, сірі і тьмяні, немов після заходу сонця або кінця світу, й прагнуть вигнати привид барвистості цирку, вони однаково зберігають йому вірність: адже п'єси ставлять на сцені й добре відомо, скільки їхніх антигероїв мали за джерело натхнення циркових блазнів та балаганне кіно. Попри їхню *austerity*, суворість, вони аж ніяк не відцуралися костюмів та декорацій: служник Клов, що марно прагне покинути роботу, вбраний у комічно старомодний костюм англійця, що подорожує світом, а піщаний пагорб із п'єси "Щасливі дні" скидається на геологічні формації американського Заходу; а загалом лишається тільки запитати, чи навіть найабстрактніші картини не зберігають у своєму матеріалі та його візуальній організації слідів репрезентативності, яку вони сподівалися усунути з обігу. Навіть ті художні твори, які непідкупно відмовляються від святкування та втіхи, не можуть стерти сяєва, і що більший їхній успіх, то більше вони здобувають його. Нині цей ґандж перейшов на твори, які не пропонують жодної втіхи. Їхня чужість будь-якій меті симпатизує, немов над прірвою сторіч, непотрібним ваґантам, що не завжди шанували несхитні закони власності та осілої цивілізації. Серед сучасних труднощів мистецтва не останнє місце посідає те, що художні твори соромляться *apparition*, хоч і негодні відкинути її; ставши самі собі прозорими аж до своєї конститутивної ілюзії, яка в тій прозорості видається їм несправжньою, вони пожирають власну можливість і вже не субстанційні, в Ґеґелевому розумінні. В одному безглуздому вояцькому жарті з часів імператора Вільгельма йдеться про ординарця, якого командир гарної недільної днини послав до зоопарку. Повернувшись, збуджений ординарець заявив: "Пане лейтенанте! Таких звірів не існує!" Така реакція не меншою мірою атрибут естетичного сприйняття, ніж чужа концепції мистецтва. Художні твори зникли разом з юнацьким θαυμάζειν, зачудуванням; *"Angelus Novus"* Клее дивує десь так само, як і напівлюдські постаті індійської міфології. В кожному справжньому художньому творі постає те, чого не існує, і воно аж ніяк не зібране фантазією з окремих елементів сутнього. З цих елементів художні твори виготовляють констеляції, що стають шифрами, проте, на відміну від фантазій, не виставляють зашифроване перед очима як щось таке, що безпосередньо існує. При цьому зашифроване художнього твору, цей один аспект його *apparition*, відрізняється від природної краси тим, що, хоча воно так само відкидає однозначність судження, у власній формі художнього твору, в способі,

яким він повертається до прихованого, художній твір набуває більшої визначеності. Художні твори таким чином змагаються з синтезом сиґніфікативного мислення, своїм непримиренним ворогом.

Поява того, що не існує, так, наче воно існує, порушує питання про правду мистецтва. Самою своєю формою мистецтво обіцяє те, чого нема, висловлює об'єктивно, хоч і заломлено, претензію, що, оскільки те, чого не існує, з'являється, воно, мабуть, і можливе. Непогамовна туга перед лицем краси, яку Платон схарактеризував свіжими словами першого враження, — це туга за виконанням пообіцяного. Ідеалістична філософія мистецтва засвідчує свою неспроможність, не можучи оцінити його *promesse du bonheur*. Вона теоретично зводить художній твір до того, що він символізує, але при цьому чинить злочин проти духу цього твору. Те, що обіцяє дух, а не задоволення спостерігача становить осередок чуттєвого елементу в мистецтві. Романтизм прагне просто прирівняти те, що з'являється в *apparition*, до художнього. Чинячи так, він схоплює в мистецтві щось істотне, проте звужує його до одиничного, до похвали особливої й начебто внутрішньо безмежної поведінки мистецтва, гадаючи, буцімто завдяки рефлексії та тематичному змістові зможе схопити те, що в мистецтві є ефіром, хоча воно нездоланне саме тому, що не дається в руки, не будучи ні сутнім, ні якимсь універсальним уявленням. Цей ефір пов'язаний зі своєрідністю, репрезентує те, що не підпорядковується і як такий кидає виклик панівному принципу реальності — принципу замінюваності. З'являване годі замінити, бо воно не лишається ні безглуздим одиничним, яке можна замінити іншим одиничним, ні пустим універсальним, що як абстрактна єдність спільних характеристик ототожнює все специфічне. Якщо в реальності все стало функціональним, мистецтво простягає світові всього-замість-чогось-іншого образи того, яким було б воно саме, звільнившись від схем накинутого ототожнення. Однак мистецтво спрямовує свою гру і в ідеологію, коли воно, образ того, що годі замінити, дає наздогад, що не все у світі можна замінити. Задля того, що годі замінити, мистецтво змушене своєю формою доводити замінюване до критичного самоусвідомлення. Мета художніх творів — мова, слова якої не вкладаються в спектр і не потрапили в полон якоїсь наперед установленої універсальності. В одному видатному, насиченому внутрішньою напругою романі Лео Перуца йдеться про

червонотрубний колір[1]; субхудожні жанри, як-от *science fiction*, фантастика, легковірно, а тому й безсило чіпляються за такі теми. Хоча те, чого не існує, зненацька постає в художніх творах, вони не опановують його тілесно, немов за помахом чарівної палички. Те, чого не існує, опосередковане для них через фраґменти сутнього, які вони збирають в *apparition*. Не мистецтву вирішувати своїм існуванням, чи те, чого не існує, з'являючись, справді існує як з'явлене чи, може, лишається тільки ілюзією. Влада художніх творів — як відображень сутнього, неспроможних прикликати до життя те, чого не існує, — полягає в тому, що вони змушують замислитись, як вони можуть бути приголомшливими образами того, чого не існує, якщо воно саме по собі не існує. Якраз Платонова онтологія, ближча до позитивізму, ніж діалектика, розгнівалася, що мистецтво має характер ілюзії, немов обіцянка мистецтва породила сумнів у реальній всюдисутності, — буття та ідеї, — яку Платон сподівався забезпечити уявленням. Якби Платонові ідеї були буттям-у-собі, не було б жодної потреби в мистецтві; античні онтологи недовіряли мистецтву і прагнули прагматично контролювати його, бо знали в глибинах душі, що гіпостазоване універсальне уявлення — це не те, що обіцяє краса. Але Платонова критика мистецтва непереконлива тому, що мистецтво заперечує навіть буквальну реальність свого тематичного змісту, який Платон назвав неправдою. Піднесення уявлення як ідеї пов'язане з філістерською сліпотою до центрального елементу мистецтва — форми. А проте, всупереч цьому всьому, тавро брехливості годі стерти з мистецтва: ніщо не ґарантує, що воно виконає свою об'єктивну обіцянку. Тому кожна теорія мистецтва має бути ще й критикою мистецтва. Навіть радикальне мистецтво брехливе тією мірою, якою не спромагається створити можливе, подаючи його як ілюзію. Художні твори беруть кредит у практики, яка ще не почалася і про яку ніхто не знає, чи вона оплачує свої векселі.

Художні твори — це образи як *apparition*, як з'явища, а не як копії. Якщо внаслідок розчарування світу свідомість звільняється від давнього страху, цей страх репродукується перманентно в історичному антагонізмі суб'єкта і об'єкта. Об'єкт стає таким несумірним сприйняттю, таким чужим і страшним, як колись була мана. Це забарвлює образний характер. Він вияв-

[1] Пор.: *Leo Perutz*. Der Meister des jüngsten Tages. Roman. — München, 1924. — S. 199.

ляє цю чужість, а водночас намагається зробити доступним сприйняттю речове та відчужене. Художнім творам припадає обов'язок зрозуміти універсальне, — що диктує взаємозв'язок сутнього й приховане сутнім, — в одиничному, а не замаскувати своєю одиничністю панівну універсальність керованого світу. Тотальність — це ґротескний спадкоємець мани. Образний характер художніх творів переходить у тотальність, що видається правдивішою в одиничному, ніж у синтезі одиничностей. Завдяки своїм відносинам з тим у конституції реальності, що недоступне прямо дискурсивній концептуалізації, а проте об'єктивне, мистецтво за доби Просвітництва дотримується просвітництва, яке саме й спровокувало. З'явлюване в мистецтві — це вже ані ідеал, ані гармонія; здатність мистецтва правити за розв'язок уже зосереджена лиш у суперечностях та дисонансах. Просвітництво завжди було ще й усвідомленням зникнення того, що воно хотіло схопити незавуальованим; проникаючи в те, що зникає, — в трепет, — просвітництво не тільки його критика, а й рятує його тією мірою, якою породжує трепет у самій реальності. Цей парадокс привласнили собі художні твори. Коли правда, що суб'єктивна раціональність засобів і цілей — як одинична й до найдальших глибин ірраціональна — потребує поганеньких ірраціональних анклавів і як така порядкує й мистецтвом, мистецтво однаково є правдою про суспільство тією мірою, якою в його автентичних творах виявляється ірраціональність раціонального світового ладу. В мистецтві викриття і передчуття синкоповані. Якщо *apparition* — висвітлення й дотик, образ — парадоксальна спроба знерухомити цю найневловнішу мить. У художніх творах трансцендується щось миттєве, а об'єктивація перетворює художній твір на мить. Тут доречно згадати Бен'ямінову думку про діалектику в застої, яку він висловив у контексті своєї концепції діалектичного образу. Якщо художні твори як образи — це тривалість минущого, вони зосереджуються у з'явищі як щось миттєве. Сприйняти мистецтво — означає усвідомити його іманентний процес немов у мить застою, і, мабуть, саме звідси походить центральне в Лесинґовій естетиці уявлення про плідну мить.

Художні твори не просто створюють *imagines*, образи, як щось тривке. Не меншою мірою вони стають художніми творами і внаслідок руйнування своєї власної *imagerie*, образності, і з цієї причини мистецтво надзвичайно близьке до вибуху. Коли у Ведекіндовій п'єсі "Пробудження весни" Моріц Штіфель, проказавши: "Тепер я вже більше ніколи не піду додо-

му"[1], — застрелився з водяного пістолета, то тієї миті, як над ним опустилася завіса, виявивсь несказанний смуток річкового краєвиду на околиці міста, що западає у вечірні сутінки. Художні твори — не тільки алегорії, а й катастрофічне справдження алегорій. Шок, заподіяний недавно найновішими художніми творами, — це вибух їхнього з'явища. В ньому з'явище, давніше самоочевидне апріорі мистецтва, розчиняється в катастрофі, завдяки якій уперше повністю розкривається сутність з'явища, і ніде, мабуть, із такою недвозначністю, як у картинах Вольса[2]. Навіть таке випаровування естетичної трансцендентності стає естетичним, і в цьому виявляється ступінь міфічної пов'язаності художніх творів з їхньою антитезою. У згорянні з'явища художні твори відриваються від емпіричного світу і стають контробразом того, що живе там; про нинішнє мистецтво навряд чи можна думати якось інакше, як про форму реакції, що провіщає апокаліпсис. Коли приглянутись ближче, навіть спокійні художні твори розряджають не так напружені емоції своїх творців, як внутрішні антагоністичні сили самих творів. Результат дії цих сил — їхня рівновага — пов'язаний із неможливістю урівноважити ці сили; антиномії цих сил, як і антиномії пізнання, годі розв'язати в непримиреному світі. Тієї миті, коли ці сили стають образом, коли їхнє внутрішнє стає зовнішнім, розривається оболонка зовнішнього навколо внутрішнього, і їхня *apparition*, що робить їх образом, водночас завжди і руйнує їх як образ. На думку Бен'яміна[3], Бодлерів сюжет про чоловіка, що втратив свій ореол, змальовує не втрату аури, а саму ауру; якщо художні твори сяють, аура внаслідок своєї об'єктивації гине. Завдяки своєму визначенню як з'явища, мистецтво містить у своїх глибинах власне заперечення; раптове виникання з'явища спростовує естетичну ілюзію. Проте з'явище та його вибух у художньому творі, по суті, історичні. Художній твір у собі — це не буття, звільнене від становлення, як хотілося б історизмові з огляду на місце цього твору в реальній історії, бо він, оскільки існує, перебуває в процесі становлення. З'явлюване в художньому творі — це його внутрішній час, а вибух з'явища розриває неперервність цієї внутрішньої темпоральності. Зв'язок художнього твору з реальною історією опосередкований його монадологічним ядром. Історію можна назвати змістом художніх творів. Аналізувати

[1] *Frank Wedekind.* Gesammelte Werke, Bd. 2. — München u. Leipzig, 1912. — S. 142.

[2] Вольфганга Шульце (1913—1951). — *Перекл.*

[3] Пор.: *Walter Benjamin.* Schriften, ibid. — Bd. 1. — S. 465 seq.

художні твори — означає не що інше, як усвідомити історію, іманентно нагромаджену в них.

Образний характер художніх творів принаймні в традиційному мистецтві є, напевне, функцією плідної миті, і це твердження можна довести на прикладі симфоній Бетховена, а передусім фрагментів багатьох його сонат. Тієї миті увічнюється зупинений рух, а увічнене знищується своїм зведенням до миті. Саме це гостро відмежовує образний характер мистецтва від того, як розуміли цей характер Клагес і Юнґ. Якщо, після поділу пізнання на образ і знак, мислення просто ототожнює образний елемент із правдою, неправда поділу аж ніяк не буде виправдана, а стане ще більшою, бо образ не меншою мірою уражений поділом, ніж концепція. Естетичні образи можна переконливо перетворювати в концепції тільки тією мірою, якою вони "реальні"; немає жодного *imago* без уявного; реальність образів — це їхній історичний зміст, а самі образи, навіть історичні образи, не можна гіпостазувати. Естетичні образи — аж ніяк не щось непорушне, аж ніяк не архаїчні інваріанти. Художні твори стають образами через те, що процес, який застиг у них як об'єктивність, починає промовляти. Буржуазна релігія мистецтва Дільтеєвого штибу сплутує *imagerie* мистецтва з його протилежністю — психологічною скарбницею уявлень самого митця. Адже сама ця скарбниця — елемент сировини, вплавленої в художній твір. Радше латентні процеси, які відбуваються в художніх творах і миттю прориваються, — це їхня внутрішня історичність, седиментована зовнішня історія. Обов'язковість їхньої об'єктивації, а також сприйняття, з яких вони живуть, колективні. Мова художніх творів, як і кожна мова, конституйована колективними підводними течіями, надто тих художніх творів, що їх культурні штампи схарактеризували як самотні або замуровані у вежу зі слонової кості; їхня колективна субстанція промовляє з самого їхнього образного характеру, а не з того, що вони, так би мовити, хотіли б сказати безпосередньо колективу. Специфічно художнє досягнення полягає не в тому, щоб через тематику або поєднання ефектів видобути, вдавшись до хитрощів, всеосяжну обов'язковість творів, а в тому, щоб, занурившись у визначальне для цієї обов'язковості сприйняття, монадологічно зобразити те, що по той бік монади. Результат художнього твору — це ще й шлях, який він долає до свого *imago*, немов сам той *imago* — його мета; він водночас і статичний, і динамічний. Суб'єктивне сприйняття породжує образи, що не є образами чогось, і саме тому вони, по суті, колективні; тільки так, а не інакше мис-

тецтво опосередковується для сприйняття. Завдяки такому сприйняттєвому змістові, а не внаслідок передусім фіксації та формування у звичайному розумінні цих слів художні твори відхиляються від емпіричної реальності — від емпіричного світу — завдяки емпіричному викривленню. В цьому полягає схожість художніх творів зі сновиддями, хоч які вони далекі від сновидь своїм законом форми. Це означає не що інше, як те, що суб'єктивний елемент художніх творів опосередкований їхнім буттям-у-собі. Латентна колективність цієї суб'єктивності звільняє монадологічний художній твір від випадковості його індивідуалізації. Суспільство, ця детермінанта сприйняття, конституює художні твори як їхній справжній суб'єкт, і це й править за відповідь нинішнім закидам у суб'єктивізмі, що лунають на адресу мистецтва справа і зліва. На кожному естетичному рівні відновлюється антагонізм між нереальністю *imago* і реальністю з'явлюваного історичного змісту. Проте від міфічних образів естетичні образи емансипуються завдяки тому, що підпорядковуються своїй власній нереальності, і саме це й означає закон форми. Це μετέξις, участь, художніх творів у просвітництві. Саме на цій стадії просвітництва й зародився погляд на мистецтво як на політично заанґажоване та дидактичне. Не переймаючись реальністю естетичних образів, цей погляд усуває протиставлення мистецтва реальності та інтеґрує мистецтво в реальність, з якою воно ворогує. Вплив просвітництва зазнали тільки ті художні твори, що, несхитно цураючись емпіричного, засвідчують справжню свідомість.

Те, завдяки чому художні твори, стаючи з'явищем, є більшим, ніж вони є, якраз і становить їхній дух. Визначення художніх творів через дух споріднене з їхнім визначенням як феноменів, як з'явлюваного, а не сліпих з'явищ. З'явлюване художніх творів, яке не можна ні відокремити від з'явища, ні ототожнити з ним, — це нефактичне їхньої фактичності, — є їхнім духом. Він робить художні твори, ті речі серед інших речей, чимсь іншим, ніж річ, тоді як вони спромагаються стати чимсь іншим, ніж річ, лише як речі, проте не завдяки своїй локалізації в просторі й часі, а тільки через іманентний їм процес реїфікації, що робить їх однаковими з самими собою, самототожними. Адже інакше навряд чи можна було б говорити про їхній дух, про те, що безперечно неречове. Цей дух — не просто *spiritus*, подих, що оживляє художні твори до феномену, а ще й сила або внутрішнє єство художніх творів, сила їхньої об'єкти-

вації; дух бере участь у цій силі не меншою мірою, ніж у протилежній їй феноменальності. Дух художніх творів — це їхнє іманентне опосередкування, що змінює їхні чуттєві миті та їхнє об'єктивне оформлення; це опосередкування в найточнішому розумінні цього слова, і тому кожен елемент художнього твору вочевидь стає іншим цього самого елементу. Естетичне уявлення про дух тяжко скомпрометоване не тільки ідеалізмом, а й дописами, датованими початком радикального модерну, зокрема статтями Кандинського. У своєму обґрунтованому бунті проти чуттєвості, приписавши навіть юґендстилю перевагу елементів чуттєвого задоволення, Кандинський абстрактно ізолював протилежне принципу чуттєвості й реїфікував це протилежне, тож стало дуже важко відрізнити фразу "Ти повинен вірити в дух" від забобону та декоративно-ужиткового захвату перед піднесеним. Дух у художніх творах трансцендує як їхню речовість, так і чуттєвий феномен, і існує тільки тією мірою, якою ця речовість і цей феномен є його елементами. Коли висловитися заперечно, в художніх творах немає нічого буквального, і найменш буквальні — їхні слова; дух — це їхній ефір, те, що говорить крізь них, або, точніше, те, що перетворює художні твори на письмо. Духовним у художніх творах вважають тільки те, що породжене конфігурацією їхніх чуттєвих елементів, — усякий інший дух у художніх творах, надто навіяних філософською тематикою й начебто виражений, будь-які їхні дискурсивні інґредієнти є тільки матеріалом, як-от барви й тони, — і так само естетичним у художніх творах є тільки те чуттєве, яке опосередковане в собі духом. Навіть чуттєво найчарівніші французькі художні твори досягають свого рівня завдяки тому, що мимоволі перетворюють свої чуттєві елементи на носіїв духу, чий сприйняттєвий зміст — це сумовита резигнація перед смертним чуттєвим існуванням. Дух художніх творів об'єктивний, незважаючи на будь-яку філософію об'єктивного чи суб'єктивного духу; цей дух — їхній зміст і оголошує їм свій присуд; це дух самої речі, що постає завдяки з'явищу. Ступенем його об'єктивності є та сила, з якою він проникає в з'явище. Якою малою мірою дух художнього твору дорівнює духові митця, — духові, що, в найкращому разі, є лиш елементом духу твору, — стає очевидним з того, що дух твору викликано через сам художній твір, його проблеми і матеріал. Навіть з'явище художнього твору загалом — це не його дух, і найменшою мірою тим духом є начебто втілена чи символізована твором ідея; дух не можна зафіксувати в безпосередній тотожності з його з'явищем. Але

дух не утворює й жодного рівня вище або нижче від з'явища, і таке припущення було б не чим іншим, як реїфікацією. Місцем духу є конфігурація з'являваного. Дух формує з'явище, так само як з'явище формує дух; дух — це джерело світла, завдяки якому спалахує феномен і взагалі стає феноменом, у найповнішому розумінні цього слова. Чуттєве існує в мистецтві тільки як одуховлене та заломлене. Це твердження можна пояснити з допомогою категорії "критичної ситуації" у видатних художніх творах минувшини, без знання якої аналіз творів був би безплідним. Перед самим початком першої репризи Бетховенової "Кройцерової сонати", яку Толстой засудив за чуттєвість, один акорд другої субдомінанти створює величезний ефект. Якби цей акорд прозвучав десь за межами "Кройцерової сонати", то був би більш-менш незначущим. Цей уступ набуває свого значення тільки завдяки своєму місцю та функції у виконуваному уривку. Він стає критично значущим, коли своїм *hic et nunc* вказує поза свої межі й поширює чуття критичної ситуації на те, що передує йому, і на те, що йде після нього. Це чуття годі збагнути як якусь ізольовану чуттєву якість, проте завдяки чуттєвій констеляції двох акордів у критичному місці воно стає таким неспростовним, яким може бути тільки чуттєве. Дух у своєму естетичному вияві приречений до свого місця у феномені, так само як колись про духів казали, ніби вони пов'язані з певним місцем; якщо дух не з'являється, художні твори такі самі незначущі, як і він. Дух байдужий до визначеного історією ідей поділу на чуттєве та ідеалістичне мистецтво. Тією мірою, якою є чуттєве мистецтво, воно не просто чуттєве, а втілює дух чуттєвості, і цю думку підтверджує Ведекіндове уявлення про дух плоті. Дух, цей життєвий елемент мистецтва, пов'язаний із правдивим змістом мистецтва, хоч і не збігається з ним. Дух художніх творів може бути й неправдою. Адже правдивий зміст постулює як свою субстанцію щось реальне, а жоден дух не є безпосередньо реальним. Із дедалі більшою нещадністю дух визначає художні твори й пориває у свою царину все суто чуттєве і фактичне. Через те художні твори набувають секулярнішого характеру, стають щораз ворожіші до міфології, до ілюзії реальності духу — навіть свого власного духу. Таким чином, художні твори, радикально опосередковані духом, пожирають самі себе. Проте, рішуче заперечуючи реальність духу, ці твори таки покликаються на нього: вони, правда, не вдають дух, але сила, яку вони мобілізують проти нього, це всюдисутність духу. В жодній іншій формі дух сьогодні годі уявити, й мистецтво пропонує його прото-

тип. Як напруга між елементами художнього твору, а не просте існування *sui generis*, дух мистецтва — це процес, а отже, й сам художній твір. Пізнати художній твір — означає збагнути цей процес. Дух художніх творів — це не концепція, а проте через дух художні твори стають сумірні концепції. Вичитуючи дух художніх творів із їхніх конфігурацій та протиставлячи елементи художнього твору одні одним та з'являваному в них духові, критика переходить у правду духу по той бік естетичної конфігурації. Ось чому критика необхідна для художніх творів. У дусі художніх творів критика розпізнає їхній правдивий зміст або ж відрізняє правдивий зміст від духу. Тільки в цьому акті, а не через якусь філософію мистецтва, яка диктуватиме мистецтву, яким має бути його дух, сходяться мистецтво і філософія.

Але суворій іманентності духу художніх творів суперечить не менш іманентна протилежна тенденція: тенденція художніх творів звільнятися від внутрішньої єдності своєї конструкції, запроваджувати в собі цезури, які вже унеможливлюють тотальність з'явища. Оскільки дух художніх творів не тотожний із ними, цей дух розбиває об'єктивну форму, завдяки якій він конституювався, і цей розрив є миттю *apparition*. Якби дух художніх творів був буквально тотожний їхнім чуттєвим елементам та їхній організації, він був би не чим іншим, як квінтесенцією з'явища, тож відхилити таку тезу означає відкинути естетичний ідеалізм. Якщо дух художніх творів спалахує в їхньому чуттєвому з'явищі, то сяє тільки як їхнє заперечення; дух єдиний із феноменом, а водночас є іншим цього феномену. Дух художніх творів пов'язаний з їхньою формою, але є духом тільки тією мірою, якою вказує за межі тієї форми. Твердження, що між артикуляцією і артикульованим, іманентною формою і змістом уже немає жодної різниці, спокушає, надто як апологія модерного мистецтва, але його навряд чи можна обґрунтувати. Це стає зрозумілим, коли усвідомити, що технологічний аналіз уже не спромагається збагнути дух певного художнього твору, навіть якщо цей аналіз щось більше, ніж безглузде зведення до елементів, і наголошує на значенні контексту та закономірності художнього твору, звертає увагу на реальні або ймовірні вихідні складники твору; щоб збагнути цей дух, потрібні дальші міркування. Тільки як дух мистецтво становить антитезу емпіричної реальності й береться рішуче заперечувати наявний світовий порядок. Мистецтво можна конструювати діалектично тільки тією мірою, якою йому притаманний дух, хоча мистецтво й не володіє духом як абсолю-

том і дух не править мистецтву за ґарантію абсолюту. Художні твори, хоч якою великою мірою вони можуть видаватися чимсь сутнім, кристалізуються між цим духом та іншим цього духу. У Ґеґелевій естетиці об'єктивність художніх творів була правдою духу, що перейшов у свою іншість і став тотожним з цією іншістю. Для Ґеґеля дух становив єдність із тотальністю, навіть з естетичною тотальністю. Звичайно, дух художніх творів — аж ніяк не інтенційна деталь, а такий самий елемент, як і решта часткових складових елементів твору; щоправда, дух — це те, що перетворює вироби людських рук на мистецтво, хоч духу ніколи не буває без його протилежності. Фактично, історія навряд чи знає художні твори, де була б чиста тотожність духовного і недуховного. Згідно зі своєю концепцією, дух у художніх творах не чистий, а радше функція того, звідки він підноситься. Художні твори, що нібито втілюють таку тотожність і вдоволені нею, навряд чи найвидатніші. Щоправда, те, що в художніх творах протиставлене духові, аж ніяк не природний аспект їхніх матеріалів та об'єктів; це радше їхня межа. Матеріали та об'єкти історично та соціально визначені наперед, так само як і методи художніх творів; матеріали та об'єкти зазнають вирішальних змін завдяки тому, що відбувається з ними в художніх творах. Те, що гетерогенне в художніх творах, іманентне їм: це те в них, що опирається їхній єдності і чого потребує єдність, щоб бути чимсь більшим, ніж піррова перемога над тим, що не чинить опору. Дух художніх творів не можна просто ототожнити з їхнім іманентним вузлом — розміщенням їхніх чуттєвих елементів, і це можна підтвердити тим, що художні твори аж ніяк не становлять тієї нерозривної єдності, того типу форми, до яких естетична рефлексія хибно звела їх. З огляду на свою власну структуру — це не організми; художні твори найвищого рівня ворожі своєму органічному аспектові як ілюзорному та утверджувальному. В усіх своїх жанрах мистецтво пронизане мисленнєвими елементами. Напевне, досить зазначити, що без таких елементів, без забігання думкою наперед і підсумкових роздумів, без сподівань і спогадів, без синтезу роз'єднаного ніколи б не існувало великих музичних форм. Якщо певною мірою ці функції можна приписати чуттєвій безпосередності, тобто, що наявні комплекси елементів містять якості й того, що було раніше, й того, що буде далі, художні твори однаково досягають критичної точки там, де закінчується ця безпосередність, де вони мають стати "продуманими" не в якійсь зовнішній рефлексії, а зсередини: мисленнєве опосередкування належить до їхньої власної чуттєвої

комплекції й визначає їхнє сприйняття. Якщо є щось подібне до спільної характеристики видатних художніх творів останніх років, її годилося б шукати у прориві духу крізь форму. Це аж ніяк не аберація мистецтва, а радше його згубна коректива. Найвидатніші художні твори засуджені до фрагментарності, немов до визнання, що навіть вони не мають того, на що претендує іманентність їхньої форми.

Об'єктивний ідеалізм першим з усією силою наголосив на духовному елементі мистецтва, протиставивши його чуттєвому елементу. При цьому він поєднав свою об'єктивність із духом: бездумно погоджуючись із традицією, ідеалізм ототожнював чуттєве з випадковим. Універсальність та необхідність, що визначали в Канта канон естетичного судження, хоч і лишалися проблематичними, стали в Геґеля завдяки всемогутній категорії духу такими, що їх можна конструювати. Поступ цієї естетики супроти всього попереднього мислення очевидний; концепція мистецтва позбулася останніх прикмет феодальної розваги, і так само духовний зміст мистецтва, який найбільшою мірою визначає його, почав уже вириватися зі сфери чистого значення, зі сфери інтенцій. Оскільки в Геґеля дух існує в собі й для себе, в мистецтві цей дух був визнаний за субстанцію мистецтва, а не за тонку, абстрактну верству, що ширяє над ним. Це твердження міститься у визначенні краси як чуттєвої подоби ідеї. Проте філософський ідеалізм аж ніяк не був такий прихильний до естетичного одуховлення, як дозволяла б сподіватися його теоретична конструкція. Ідеалізм радше вдавав захисника саме тієї чуттєвості, що, на його думку, була збіднена одуховленням; оте вчення про красу як чуттєву подобу ідеї було апологією безпосередності як чогось значеннєвого, а отже, за словами самого Геґеля, утверджувального, а радикальне одуховлення — протилежність цього. Але й цей поступ дістався дорогим коштом: адже духовний елемент мистецтва — це аж ніяк не те, що ідеалістична естетика називає духом; радше це міметичний імпульс, зафіксований як тотальність. Жертва, на яку пішло мистецтво задля цього визволення, постулат якого був усвідомлено сформульований після сумнівного Кантового твердження, мовляв, "ніщо чуттєве не є піднесеним"[1], стала, здається, очевидною ще в модерні. З усуванням принципу репрезентативності в малярстві та скульптурі і принципу використання фрагментів у музиці, стало майже неминучим, що вивільнені елементи — барви, звуки, абсолютні конфігура-

[1] Пор.: *Kant.* Ibid. — S. 105 (Kritik der Urteilskraft, § 23).

ції слів — почали виступати так, ніби самі по собі вони вже щось виражають. Але це ілюзія, бо ці елементи стають красномовними тільки завдяки контексту, в якому вони опиняються. Забобонній вірі в елементарне й неопосередковане, яку вшановував експресіонізм і яка відтоді перейшла в декоративно-ужиткове мистецтво та філософію, відповідає сваволя й випадковість у відносинах матеріалу та експресії в конструкції. Те, що червоний колір сам по собі має експресивну вартість, уже було ілюзією, а начебто експресивна вартість складних, багатотонних звуків була зумовлена наполегливим запереченням традиційних звуків. Зведене до "природного матеріалу", все це стає пустим, а теорії, які містифікують його, мають не більше субстанції, ніж дурисвітство експериментів із *Farbton*, відтінками кольорів. Тільки найновіший фізикалізм, скажімо, в музиці, буквально зводить її до елементів — це одуховлення, що послідовно виганяє дух. У цьому виявляється самозгубний аспект одуховлення. Якщо з погляду філософії метафізика одуховлення стала сумнівною, саме уявлення про одуховлення надто універсалізувалося, щоб віддати належне духові мистецтва. Але художній твір утверджується як по суті духовний навіть тоді, коли вже не можна просто припускати, ніби дух — це субстанція. Геґелева естетика вочевидь не розв'язує питання, як можна говорити про дух як визначення художніх творів, не гіпостазуючи його об'єктивності як абсолютної тотожності. Таким чином, суперечку в певному розумінні повернено до Кантової судової інстанції. За Геґелем, дух мистецтва можна було виснувати з системи як один з рівнів її вияву і він був, так би мовити, потенційно однозначним у кожному художньому жанрі, в кожному художньому творі, — коштом такого естетичного атрибуту, як багатозначність. Естетика, проте, — не ужиткова філософія, а філософічна сама по собі. Геґелева думка, що "наука мистецтва для нас важливіша, ніж саме мистецтво"[1], — це певний проблематичний вислід його ієрархічного погляду на взаємовідносини царин духу. З іншого боку, з огляду на зростання теоретичної цікавості до мистецтва, ця Геґелева думка має свою пророчу істину в тому, що мистецтво потребує філософії для розгортання свого власного змісту. Хоч як парадоксально, Геґелева метафізика духу породжує щось подібне до реїфікації духу в художньому творі внаслідок фіксації його ідеї, тимчасом, як Кантова двозначність між чуттям

[1] *Hermann Lotze*. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. — München, 1868. — S. 190.

необхідності і тим, що водночас цієї необхідності не дано і вона є чимсь нез'ясованим, набагато ближча до естетичного сприйняття, ніж значно сучасніший честолюбний намір Ґеґеля пізнати мистецтво зсередини, а не ззовні на основі його суб'єктивної конституції. Якщо цей Ґеґелів філософський поворот слушний, він випливає не з якоїсь систематичної підпорядкувальної концепції, а зі специфічної сфери самого мистецтва. Не все сутнє, тобто те, що існує, — дух, проте мистецтво — це сутність, яка завдяки своїй конфігурації стає чимсь духовним. Якби ідеалізм був спроможний без огляду на жодні обставини немов реквізувати собі мистецтво, то тільки тому, що конструкція мистецтва відповідає концепції ідеалізму, який без Шелінґової моделі мистецтва ніколи не міг би розвинутись до своєї об'єктивної форми. Мистецтво годі уявити без цього іманентно ідеалістичного елементу, тобто об'єктивного опосередкування всього мистецтва через дух, і це твердження кладе край тупоголовій доктрині естетичного реалізму, так само як усі елементи, зібрані під назвою реалізм, нагадують, що мистецтво — аж ніяк не близнюк ідеалізму.

У жодному художньому творі елемент духу не є чимсь сутнім, натомість у кожному творі він перебуває у процесі становлення й побудови. Таким чином, як уперше зазначив Ґеґель, дух художніх творів інтеґрується до всеосяжного процесу одуховлення, — процесу поступу свідомості. Саме через своє дедалі більше одуховлення, через відокремлення від природи мистецтво хоче скасувати це відокремлення, від якого воно страждає і яке надихає його. Одуховлення знову дало мистецтву те, що з доби еллінської античності було вилучене з нього художньою практикою як неприємне для чуттів або огидне, і Бодлер немов перетворив цей новий напрям розвитку на програму мистецтва. Ґеґель прагнув дати історико-філософське обґрунтування нездоланності одуховлення в теорії, як назвав він сам, романтичних художніх творів[1]. Відтоді все в мистецтві, що приємне для чуттів, крім того, будь-які чари самого матеріалу були зведені на дохудожній рівень. Одуховлення, як постійне поширення табу на мімезис і на мистецтво, питоме царство мімезису, спрямоване на самоліквідацію мистецтва, але як міметична сила спрямоване водночас на досягнення то-

[1] Ґеґелеве вчення про художній твір як щось духовне, яке він слушно називав історичним, становить, як і вся Ґеґелева філософія, рефлексивне завершення Кантового мислення. Кантове "незацікавлене задоволення" зумовлює розуміння естетики як чогось духовного, що стало таким унаслідок заперечення своєї протилежності.

тожності художнього твору з самим собою, відкидаючи, таким чином, гетерогенність і посилюючи образний характер мистецтва. Мистецтво не пронизане духом, — радше дух супроводить художні твори туди, куди вони хочуть, вивільняє їхню іманентну мову. Але одуховлення все-таки не може позбутися тіні, яка вимагає його критики; що субстанційнішим стає одуховлення мистецтва, то енергійніше воно — в Бен'яминовій теорії не меншою мірою, ніж у літературній практиці Бекета, — зрікається духу, ідеї. Та якщо одуховлення тісно пов'язане з вимогою, що все має стати формою, одуховлення стає причетним до тенденції, яка ліквідує напругу між мистецтвом та іншим цього мистецтва. Тільки радикально одуховлене мистецтво ще є можливим, усяке інше мистецтво — здитиніле, проте здитинілість, здається, невпинно заражає саме існування мистецтва. Приємне для чуттів зазнає подвійного нападу. З одного боку, внаслідок одуховлення художніх творів зовнішнє мусить пройти шляхом духу й дедалі більшою мірою стає з'явищем внутрішнього. З іншого боку, поглинання непокірних матеріалів і тем суперечить кулінарному споживанню мистецтва, навіть коли, з огляду на загальну ідеологічну тенденцію, інтеґрувати все, що опирається інтеґрації, споживання береться поглинати все, хоч яким огидним воно йому видається. В ранньому імпресіонізмі, скажімо, в Мане, полемічне вістря одуховлення було не менш гострим, ніж у Бодлера. Що далі художні твори відходять від дитячого бажання просто подобатись, то більшою мірою те, чим є вони в собі, переважує те, що вони репрезентують навіть найідеальнішому глядачеві, чиї рефлекси стають дедалі байдужішими. Кантова теорія піднесеного передчуває в природній красі те одуховлення, якого здатне досягти тільки мистецтво. На думку Канта, піднесене в природі не що інше, як незалежність духу перед лицем надмогутї чуттєвого існування, і цієї незалежності досягають лише в одуховленому художньому творі. Але, можливо, одуховлення мистецтва пов'язане з каламутним домішком. Там, де одуховлення не здійснене повною мірою в конкретності естетичної структури, визволений духовний елемент деґрадує до рівня підпорядкованого тематичного матеріалу. Спрямоване проти чуттєвого елементу, одуховлення часто недобачає диференціації цього елементу, яка по-своєму теж духовна, і стає абстрактним. У ранній період одуховлення супроводилося тенденцією до примітивізму і, всупереч чуттєвій культурі, схилялось до варварства; сама назва школи фовістів правила їм за програму. Реґресія — це тінь опору проти утверджувальної культури.

Одуховлення мистецтва має довести свою здатність піднятися над цією загрозою регресії й повернути притлумлену диференціацію, бо інакше мистецтво вироджується, стаючи насильним актом духу. Водночас одуховлення легітимоване як критика культури через мистецтво, що є частиною культури і не знаходить жодної втіхи в її неспроможності. Функції варварських рис у новому мистецтві змінювались історично. Люди з витонченою чутливістю, що хрестилися, споглядаючи репродукції *"Demoiselles d'Avignon"* або слухаючи ранні фортепіанні твори Шенберґа, були, безперечно, більшими варварами, ніж те варварство, якого вони боялися. Тільки-но в мистецтві з'являються нові виміри, вони відкидають давні й попервах віддають перевагу зубожінню, відмові від фальшивого багатства, навіть від розвинених форм реаґування. Процес одуховлення мистецтва — аж ніяк не лінійний поступ. За критерій успіху править спроможність мистецтва та мови його форми переймати те, що буржуазне суспільство засудило, таким чином відкриваючи в затаврованому ту природу, пригнічення якої — справжнє зло. Споконвічне обурення огидністю модерного мистецтва, нітрохи не змінене індустрією культури, є, попри всі проголошені високі ідеали, ворожим духові; воно розуміє ту огидність, надто прикрі докори, буквально, а не як пробний камінь сили одуховлення і як шифр опору, в якому це одуховлення випробовує себе. Рембо висунув постулат, що радикально модерним є мистецтво, яке рухається в напрузі між *spleen et idéal*, між одуховленням і перейнятістю тим, що найдальше від духу. Примат духу в мистецтві і втручання того, що доти було заборонене табу, — ось два аспекти однієї ситуації. Вона пов'язана з тим, що ще не схвалене суспільством і не сформоване наперед, і тому стає соціальною передумовою рішучого заперечення. Одуховлення здійснюється завдяки не ідеям, які повідомляє мистецтво, а силі, з якою вони пронизують рівні, позбавлені інтенцій та ворожі ідеям. Не останньою чергою саме з цієї причини засуджене й заборонене спокушає художню обдарованість. Одуховлення перешкоджає новому мистецтву й далі ганьбитися тим, чому віддає перевагу філістерська культура, — істиною, красою і добром. У своєму щонайглибшому ядрі те, що звичайно називають соціальною критичністю або *engagement*, заанґажованістю мистецтва, все те, що в мистецтві є критичним і заперечним, зростається з духом, з законом форми мистецтва. Те, що нині ці елементи вперто спрямовані один проти одного, — симптом регресії свідомості.

Теорії, які доводять, ніби мистецтво має запроваджувати лад (щоправда, не класифікаційно-абстрактний, а чуттєво-конкретний) у хаотичному розмаїтті з'явлюваного або самій природі, по-ідеалістичному притлумлюють мету естетичного одуховлення: надають історичним постатям природності й підпорядковують це природне тому, що їм судилося. Відповідно до цього, відносини процесу одуховлення з хаотичним мають історичний характер. Не раз сказано, і вперше, напевне, це зауважив Карл Краус, що в тоталітарному суспільстві мистецтво радше має запроваджувати хаос у лад, ніж навпаки. Хаотичні риси якісно нового мистецтва суперечать ладові — духові ладу — тільки на перший погляд. Вони є шифрами критики сумнівної другої природи, бо насправді таким хаотичним є лад. Елемент хаосу й радикальне одуховлення сходяться у відкиданні гладенько відшліфованих образів буття; в цьому аспекті вкрай одуховлене мистецтво, що починається з Малярме, і сновидний хаос сюрреалізму набагато спорідненіші між собою, ніж усвідомлюють послідовники цих шкіл, а втім, є і взаємозв'язки між молодим Бретоном і символізмом, між ранніми німецькими експресіоністами й Ґеорґе, що йому вони кидали виклик. У своїх відносинах із неопанованим одуховлення антиномне. Оскільки одуховлення завжди обмежує чуттєвий елемент, його дух згубно стає якимсь буттям *sui generis,* і тоді одуховлення відповідно до своєї іманентної тенденції теж працює проти мистецтва. Одуховлення прискорює кризу мистецтва, забороняючи продавати художні твори як об'єкти чуттєвого задоволення. Одуховлення стає протидією циганським вагончикам із мандрівними акторами та музиками, всьому зневаженому суспільством. Хоч яка глибока необхідність, щоб мистецтво позбулося всіх прикмет видовища, всієї своєї давньої нечесності в суспільстві, воно вже не існує там, де елемент видовища цілковито викорінений, а проте не може створити для цього елементу якогось заповідника. Жодна сублімація не матиме успіху, не зберігши в собі того, що вона сублімує. Від того, чи впорається одуховлення мистецтва з таким завданням, залежить, чи виживе мистецтво, а чи справдиться Ґеґелеве пророцтво про його смерть, — пророцтво, що у світі, яким він став, мистецтво перетвориться на бездумне і огидно реалістичне підтвердження та копіювання того, що є. Тож у цьому аспекті порятунок мистецтва неминуче політичний, але сам по собі цей порятунок такий непевний, наче йому загрожує плин світових подій.

Думка про дедалі більше одуховлення мистецтва завдяки розвиткові концепції мистецтва не меншою мірою, ніж завдяки його відносинам із суспільством, збігається з теорією, яка пронизує всю буржуазну естетику, — теорією наочності мистецтва. Ще в Геґеля годі було примирити одуховлення та наочність, і наслідком цього стало перше похмуре пророцтво про майбутнє мистецтва. Кант сформулював норму інтуїтивної наочності в § 9 "Критики судження": "Гарне — те, що подобається всім без концепції"[1]. Оце "без концепції" можна поєднати з такою якістю мистецтва, як здатність подобатися, що не вимагає жодної праці та зусиль, до яких зобов'язує — не тільки з часу появи Геґелевої філософії — концепція. Тимчасом, як мистецтво давно вже відмовилось від ідеалу подобатися як від застарілого мотлоху, теорія мистецтва не спромоглася зректись уявлення про наочність — пам'ятки старомодного естетичного гедонізму, дарма що вже віддавна кожен новий художній твір, а тепер навіть і давні твори, вимагає праці спостереження, якої хотіла позбутися теорія наочності. Наступ мисленнєвого опосередкування на структуру художніх творів, де це опосередкування далі має виконувати те, що колись було функцією наперед даних форм, зменшує те чуттєво безпосереднє, квінтесенцією якого була чиста наочність художніх творів. Але в чуттєво безпосередньому окопується буржуазна свідомість, бо відчуває, що тільки та наочність відображує нерозривність і заокругленість художніх творів, яку потім, хоч яким кружним шляхом, знову приписують реальності, на яку реаґують художні твори. Та якби мистецтво було зовсім позбавлене наочного елементу, воно б просто злилося з теорією; натомість мистецтво вочевидь стає безсилим, коли, ставши начебто якимсь різновидом науки, нехтує свою якісну відміну від дискурсивної концепції; саме одуховлення мистецтва як примат його процедур дистанціює мистецтво від наївної концептуальності, властивих здоровому глуздові міркувань про зрозумілість. Якщо норма наочності наголошує на протилежності мистецтва дискурсивному мисленню, вона притлумлює неконцептуальне опосередкування, притлумлює нечуттєве в чуттєвій структурі, що, конституюючи ту структуру, вже розбиває її та відсуває від наочності, в якій вона з'являється. Норма наочності, що заперечує в художніх творах імпліцитно категоріальне, реїфікує саму наочність до чогось тьмяного й непроникного, робить її відповідно до чистої форми відобра-

[1] *Kant.* Ibid. — S. 73.

женням скам'янілого світу, завжди уважна до всього, що може порушити гармонію, начебто відображену в художньому творі. Насправді конкретність художніх творів — в *apparition*, що, викривлюючи, пронизує їх, — набагато перевершує ту наочність, яку протиставляють універсальності концепції і яка узгоджується з завжди-те-самістю. Що нещадніше завжди-той-самий світ опанований універсальним, то легше рудименти одиничного вважати за безпосереднє і сплутати їх із конкретністю, тимчасом, як їхня випадковість — відбиток абстрактної необхідності. Але художня конкретність — ані чисте існування, ані неконцептуальна індивідуалізація, ані опосередкування через універсальне, відоме як тип. Відповідно до визначення, жоден автентичний художній твір не є типовим. Мислення Лукача чуже мистецтву, коли він типові, "нормальні" художні твори протиставить нетиповим, а отже, хибним. Якби він мав слушність, художні твори були б не чим іншим, як своєрідним передчуттям ще не сформованої науки. Цілком догматичним є вочевидь ідеалістичне твердження, ніби художні твори сьогодення репрезентують єдність універсального та одиничного. Брехливість цього твердження, потай запозиченого в теологічного вчення про символ, викрито апріорним розривом між опосередкованим та безпосереднім, якого дотепер не міг уникнути жоден зрілий художній твір; якщо цей розрив буде прихований, замість того щоб художній твір занурився в нього, художній твір пропащий. Якраз радикальне мистецтво, відкидаючи вимоги реалізму, перебуває в напружених відносинах із символом. Лишається тільки довести, що символи або метафори в новому мистецтві мають тенденцію ставати дедалі незалежнішими від своєї символічної функції і сприяти таким чином конституції царини, протиставленої емпіричному світові та його значенням. Мистецтво поглинає символи так, що вони вже нічого не символізують; передові митці самі нападалися з критикою на символічний характер. Шифри і характер модерну — це знаки, що забули самі себе і стали абсолютними. Їхнє проникнення в естетичне середовище та їхня відмова від інтенцій — два аспекти того самого процесу. Перетворення дисонансу на композиційний "матеріал" слід інтерпретувати так само. В літературі це перетворення відбулося більшменш рано — у відносинах Стріндберґа з Ібсеном, коли на пізній стадії еволюції Ібсена вже можна добачити Стріндберґа. Обуквальнення того, що доти було символічним, зненацька надає духовному елементові, визволеному в процесі другої рефлексії, тієї незалежності, що так скорботно промовляє на

окультному рівні Стріндберґових творів, ставши продуктивною внаслідок розриву з будь-якою формою відображувальності. Жоден твір Стріндберґа не є символом, і про це свідчить те, що в жодному з них не розкривається безпосередньо абсолют, бо інакше мистецтво було б не ілюзією чи грою, а чимсь реальним. З огляду на конститутивну заломленість художніх творів, їм не можна приписати чистої наочності. Мистецтво опосередковане передусім завдяки своєму характеру "якщо". Якби мистецтво було цілковито наочним, то стало б частиною емпіричного світу, якого воно цурається. Але його опосередкованість — не абстрактне апріорі, а пов'язана з кожним конкретним естетичним елементом; навіть найчуттєвіші елементи завжди наочні завдяки своєму зв'язку з духом твору. Жоден аналіз видатних художніх творів не може довести їхньої чистої наочності, бо всі вони пронизані концептуальністю; це твердження буквально правдиве в мові і непрямо правдиве в такій неконцептуальній сфері, як музика, де, незважаючи на психологічну генезу твору, можна так виразно відокремити розумне від дурного. Вимога наочності прагне законсервувати міметичний елемент мистецтва, зостаючись сліпою до того, що цей елемент зберігається далі тільки завдяки своїй антитезі — раціональному контролю з боку художніх творів над усім, що гетерогенне їм. Адже без своєї антитези наочність стала б фетишем. В естетичній царині міметичний імпульс впливає навіть на опосередкування, на концепцію, на те, що не репрезентоване. Концептуальне є неминуче інкрустованим як у мову, так і в будь-який жанр мистецтва, хоч у мистецтві концепція стає якісно іншою, ніж сукупністю характеристик, спільних для емпіричних об'єктів. Домішка концепцій нетотожна твердженню про концептуальність мистецтва; мистецтво — не більшою мірою концепція, ніж наочність, і саме цим воно протестує проти відокремлення концепції від наочності. Наочність мистецтва відрізняється від чуттєвого сприйняття, бо наочність у мистецтві завжди пов'язана з його духом. Мистецтво — це наочність ненаочного; мистецтво близьке до концептуального без концепції. Саме через концепції мистецтво вивільняє свій міметичний, неконцептуальний рівень. Чи то зумисне, чи то неусвідомлено модерне мистецтво підкопало догму про наочність. Слушним у доктрині наочності лишається те, що вона підносить елемент несумірності, який не вичерпується в мистецтві дискурсивною логікою і справді є найголовнішим елементом усіх художніх виявів. Мистецтво борється з концепцією не менш завзято, ніж із пануванням, але для ці-

єї боротьби воно, як і філософія, потребує концепцій. Так звана наочність мистецтва — це апорійна конструкція: помахом чарівної палички вона хоче звести до тотожності те, що в художніх творах несумірне й перебуває в процесі, і тому ця конструкція відвертається від художніх творів, жоден з яких не породив такої тотожності. Слово "наочність", запозичене з теорії дискурсивного пізнання, де воно визначає сформований зміст, свідчить про раціональний елемент мистецтва не меншою мірою, ніж приховує його, відокремлюючи феноменальний елемент та гіпостазуючи його. Вказівку на апорійний характер естетичної наочності можна знайти в "Критиці судження". "Аналітика краси" досліджує "елементи смакового судження". Кант пише про ці елементи в примітці до § 1, кажучи, що, "прагнучи з'ясувати, які саме елементи під час рефлексії бере до уваги це судження, [він] використовував логічні функції судження (бо і в смаковому судженні завжди є покликання на розум)"[1]. Ці слова кричуще суперечать тезі, що краса подобається всім без будь-якої концепції; хоч як дивно, але Кант у своїй естетиці лишає цю суперечність і зумисне обмірковує її, так і не спромагаючись пояснити її. З одного боку, Кант трактує смакове судження як логічну функцію і, таким чином, приписує цю функцію й естетичному об'єктові, адекватним якому має бути це судження, а з іншого боку, стверджує, що художній твір репрезентує себе "без концепції", як чиста наочність, начебто він просто позалогічний. Але ця суперечність, фактично, притаманна й самому мистецтву як суперечність між його духовною та міметичною природою. Претензія на істину, пов'язана з чимсь універсальним і властива кожному художньому творові, несумісна з чистою наочністю. Всю згубність наполягання на винятково наочному характері мистецтва засвідчують самі його наслідки. В Геґелевому розумінні воно служить для абстрактного відокремлення наочності від духу. Отже, що більше художній твір має бути тотожним зі своєю наочністю, то більшою мірою сам його дух реїфікується як якась "ідея", як щось незмінне, що стоїть за з'явищем. Духовні елементи, вилучені зі структури феномена, потім стають гіпостазовані як його ідея. Результатом здебільшого є те, що інтенції підносять до ранґу змісту, а наочність корелятивно приписують чуттєвому задоволенню. Офіційні твердження про неподільну єдність художніх творів можна було б спростувати в кожному з тих належних до класицизму творів, на які спирається це тве-

[1] *Там само.* — С. 53.

рдження: адже саме в таких творах ілюзія єдності концептуально опосередкована. Панівна модель філістерська: з'явище має бути чисто наочним, а зміст чисто концептуальним, і тут можна добачити відповідність із несхитною дихотомією на дозвілля і працю. Будь-яку амбівалентність відкинуто. Отут і міститься точка полемічного нападу, спрямованого на відмову від ідеалу наочності. Оскільки естетичне з'явище не можна звести до наочності, то й зміст твору теж не можна звести до концепції. У фальшивому синтезі духу та чуттєвості в естетичній наочності приховується не менш фальшива несхитна полярність; естетика наочності змодельована як річ; у синтезі художнього твору напруга — його сутність — поступається фундаментальному спокою.

Наочність — аж ніяк не *characteristica universalis* мистецтва. Це проміжна характеристика. Естетики навряд чи й звертали увагу на це, і одним з рідкісних винятків є Теодор Маєр, нині майже забутий. Він довів: тому, що каже література, не відповідає жодна чуттєва наочність; навпаки, конкретність літератури полягає в її мовній формі, а не в тій украй проблематичній оптичній репрезентації, яку вона, здається, пустила в обіг[1]. Література не потребує завершення завдяки якійсь чуттєвій репрезентації; література конкретна в мові й через неї і пронизана нечуттєвим відповідно до оксиморону нечуттєвої наочності. Навіть у чужому концепціям мистецтві проступає якийсь нечуттєвий елемент. Теорії, що заперечують цей елемент задля свого *thema probandum*, твердження, яке треба довести, стають на бік філістерства, що музику, яка йому подобається, ладне назвати "єлеєм для вух". Саме в своїх великих та емфатичних формах музика втілює комплекси, які можна зрозуміти тільки завдяки тому, що чуттєво не присутнє, завдяки спогадам або сподіванням, і які у своїй власній структурі містять такі категоріальні визначення. Неможливо, наприклад, інтерпретувати як так звані послідовні образи оті інколи далекі зв'язки між розвитком першої частини *"Eroica"* ("Героїчної симфонії") і експозицією та крайнім контрастом до цієї експозиції, встановленим новою темою: художній твір мисленнєвий сам по собі й нітрохи не соромиться цього, а інтеґрація твору не завдає через це шкоди його закону форми. Окремі мистецтва, здається, просунулись так далеко в напрямі своєї єдності в мистецтві, що у сфері візуальних мистецтв ситуація не інша. Духовне опосередкування художніх творів, завдяки якому во-

[1] Пор.: *Theodor A. Meyer*. Das Stilgesetz der Poesie. — Leipzig, 1901, passim.

ни контрастують з емпіричним світом, не можна реалізувати без залучення дискурсивного виміру. Якби художній твір був наочним у точному розумінні цього слова, він завжди перебував би у полоні випадковості безпосередньо й чуттєво даного, якому художній твір протиставить свій тип логічності. Рівень художнього твору визначено тим, чи його конкретність відмовляється від випадковості завдяки своїй розробленості. Пуристичне, а тому й раціоналістичне відокремлення наочності від концептуальності — це вияв дихотомії раціонального й чуттєвого, яку здійснює й до якої ідеологічно зобов'язує суспільство. Мистецтво радше мусило б символічно протидіяти цьому відокремленню завдяки об'єктивно притаманній йому критиці, бо внаслідок накинутих мистецтву обмежень на чуттєвість ця дихотомія тільки посилюється. Неправда, проти якої виступає мистецтво, — це не раціональність, а несхитний антагонізм раціональності і одиничного; якщо мистецтво підносить як своє особливе наочність, воно затверджує цю несхитність і поціновує покидьки соціальної раціональності, відступаючи, таким чином, від тієї раціональності. Що нерозривнішим наочно (відповідно до естетичного припису) має бути художній твір, то більшою мірою реїфікується його духовний елемент, χωρίς, відокремлений, від з'явища, не беручи участі у формуванні з'являваного. За культом наочності причаїлося філістерське уявлення про тіло, що лежить на канапі, тоді як душа ширяє у високостях: з'явище має бути позбавленим зусиль розслабленням, відтворенням робочої сили, а дух зведено до того, що художній твір, як кажуть, висловлює концептуально. Конститутивно будучи протестом проти претензій дискурсивного на тотальність, художні твори саме через це чекають на відповідь та розв'язок і неминуче стягують до себе концепції. Жоден твір ніколи не досягав чистої наочності і обов'язкової універсальності, що їх припускала апріорі традиційна естетика. Вчення про наочність хибне, бо феноменологічно приписує мистецтву те, чого воно не виконує. Критерієм художніх творів є не чистота наочності, а глибина, з якою вони передають напругу притаманними їм мисленнєвими елементами. А проте табу на ненаочні елементи художніх творів таки має свої підстави. Концептуальне в художніх творах зумовлює судження, але вислів суджень суперечить художнім творам. Хоч у художньому творі можуть траплятися судження, але сам твір не виражає суджень, можливо, тому, що з часів аттичної трагедії художній твір став судовим слуханням. Якщо дискурсивний елемент узурпує примат, відносини художнього твору з тим,

що зовні його, стають надто безпосередніми, і твір пристосовується навіть там, де, як у Брехта, пишається тим, що стоїть в опозиції до реальності: твір справді стає позитивістським. Художній твір має втягувати у свій іманентний вузол свої дискурсивні складові частини, і то під час руху, протилежного спрямованому назовні категоричному рухові, що вивільняє дискурсивний елемент. Цього досягає мова розвиненої ліричної поезії, і саме так вона розкриває свою специфічну діалектику. Очевидно, що художні твори можуть зцілювати рани, яких завдала їм абстракція, тільки завдяки посиленню абстракції, яка перешкоджає зараженню концептуального ферменту емпіричною реальністю: концепція стає "параметром". Але мистецтво як духовне за своєю сутністю аж ніяк не може бути чисто наочним. Мистецтво завжди має бути ще й продуманим; саме мистецтво мислить. Перевага вчення про наочність, що суперечить будь-якому сприйняттю художніх творів, є реакцією на соціальну реїфікацію. Ця перевага означає запровадження спеціальної сфери безпосередності, сліпої до речового виміру художніх творів, яка є конститутивною для того, що в мистецтві виходить за межі речі як такої. Художні твори не тільки, як зазначав Гайдеґер, виступаючи проти ідеалізму[1], містять у собі речі, що функціонують як їхні носії, бо їхня власна об'єктивація перетворює їх на речі другого порядку. Того, чим вони стають у собі, — своєю внутрішньою структурою, підпорядкованою іманентній логіці художнього твору, — не можна досягти завдяки чистій наочності, а те в художніх творах, що може бути наочним, опосередковане структурою твору, на відміну від якої наочне є незначущим, тож будь-яке сприйняття художніх творів має йти далі наочного в них. Якби художні твори були тільки наочними, то мали б другорядне значення, були б, за словами Ваґнера, враженням без причини. Реїфікація необхідна художнім творам і суперечить їхній сутності як з'явлюваному: речовість художніх творів не менш діалектична, ніж їхня наочність. Але об'єктивація художнього твору аж ніяк, як гадав Фрідріх Теодор Фішер, що не зовсім розумів Ґеґеля, не становить єдності з його матеріалом, а радше є рівнодійною гри сил у художньому творі, спорідненою з його речовістю як синтез. Тут є певна аналогія з подвійним характером Кантової речі як трансцендентної речі-в-собі і суб'єктивно конституйованого об'єкта відповідно до закону свого феномену. Адже художні твори — це речі в просторі й часі, а чи слушне це

[1] Пор.: *Martin Heidegger*. Holzwege, 2. Aufl. — Frankfurt a. M., 1952. — S. 7 seq.

твердження і щодо маргінальних музичних форм, як-от колись уже вимерлі, а тепер відроджені імпровізації, вирішити важко; в художніх творах елемент, що передує їхньому оформленню як річ, усякчас пробивається крізь речовість. Проте навіть в імпровізаціях чимало промовляє на користь їхнього статусу речі: їхня поява в емпіричному часі; мало того, в них можна добачити об'єктивовані, здебільшого традиційні зразки. Адже тією мірою, якою художні твори є творами, це речі в собі, об'єктивовані завдяки своєму власному закону форми. Те, що в драмі вважають за головне виставу, а не опублікований текст, а в музиці — живі звуки, а не ноти, свідчить про непевне становище речовості в мистецтві, хоча з цього аж ніяк не випливає, ніби художній твір втрачає свою участь у світі речей. Партитури не тільки майже завжди кращі за виконання, — вони щось більше, ніж просто інструкції до нього, щось більше, ніж сама річ. А втім, обидва уявлення про художній твір як річ не конче взаємовідокремлені. Реалізація музики була, принаймні донедавна, міжрядковим варіантом партитури. Фіксація завдяки письму або нотам — не зовнішня щодо твору: тільки з її допомогою твір унезалежнюється від своєї генези, і саме цим можна пояснити примат тексту над його виконанням чи відтворенням. Щоправда, нефіксоване в художньому творі ближче, здебільшого ілюзорно, до міметичного імпульсу, але звичайно стоїть нижче, а не вище від фіксованого і є залишком застарілої, ба навіть регресивної практики. Найнедавніший бунт проти фіксації художніх творів як реїфікації, наприклад, заміна ритмічної системи невмографічними імітаціями музичних дій, є, як порівняти, однаково сигніфікативним — реїфікацією давнішого ступеня. Хай там як, цей бунт навряд чи так поширився б, якби художні твори не страждали від своєї іманентної речовості. Тільки затята філістерська віра в митців може недобачити спільництва речовості художніх творів і соціальної реїфікації, а отже, і її неправди — фетишизації того, що є в собі процесом, певним зв'язком між елементами. Художній твір — водночас і процес, і мить. Його об'єктивація — умова естетичної незалежності — це ще й застигання. Що більше вкладеної суспільної праці об'єктивовано та цілком організовано в художньому творі, то більшою мірою він відлунює пусткою і стає чужим сам собі.

Визволення від уявлення про гармонію розкрилось як бунт проти ілюзії: конструкція тавтологічно притаманна експресії, що є її протилежним полюсом. Але бунт проти ілюзії відбувся не на користь, як вважав Бен'ямін, гри, дарма що тут годі недобачити ігрового характеру, скажімо, перестановок, які замінили вигаданий розвиток. А загалом криза ілюзії може поглинути й гру, бо нешкідливість гри заслуговує тієї самої долі, що й гармонія, яку породила ілюзія. Мистецтво, яке шукає рятунку від ілюзії в грі, стає спортом. Потужність кризи ілюзії виявляється в тому, що вона охопила й музику, яка *prima vista*, на перший погляд, ворожа ілюзорному. В музиці елементи вигадки відмирають навіть у своїй сублімованій формі, що охоплює не тільки вияв чуттів, яких немає, а й структурні елементи, як от фікцію тотальності, що її, як одразу можна добачити, годі реалізувати. У видатній музиці, скажімо, в творах Бетховена, — але це твердження, мабуть, слушне й за межами темпоральних мистецтв, — так звані первісні елементи, на які натрапляє аналіз, здебільшого незначущі. Тільки тією мірою, якою ці елементи асимптотично наближаються до ніщо, вони сплавляються — як чисте становлення — в ціле. Але як диференційовані часткові елементи, вони вряди-годи знову прагнуть чимсь бути — мотивом або темою. Іманентне ніщо їхніх елементарних визначень стягує інтегральне мистецтво до аморфності, сила тяжіння якої зростає разом зі ступенем організації мистецтва. Тільки аморфне уможливлює інтеграцію художнього твору. Завдяки завершенню твору, дистанціюванню від несформованої природи, повертається природний елемент як те, що ще не сформоване й не виражене. Коли найпильніше приглядатись до художніх творів, найоб'єктивованіші картини обертаються на якесь роїння, а тексти розсипаються на слова. Тільки-но комусь здасться, ніби він цупко держить у руках деталі художнього твору, як цей твір розсипається на невизначене й недиференційоване, бо саме так він опосередкований. Це вияв естетичної ілюзії в структурі художніх творів. Під час мікрологічного дослідження одиничне — життєвий елемент художніх творів — випаровується, його конкретність зникає. Процес, який у кожному художньому творі набуває об'єктивної форми, опирається його фіксації як чогось, на що можна вказати, і знову розпливається там, звідки почався. Художні твори самі руйнують претензію на об'єктивацію, яку вони висувають. Це міра глибини, з якою ілюзія пронизує художні твори, навіть нерепрезентативні. Правда художніх творів залежить від того, чи вдається їм абсорбувати у свою іманентну

необхідність те, що нетотожне з концепцією, те, що, відповідно до цієї концепції, випадкове. Доцільність художніх творів потребує недоцільного, і тому в їхню власну послідовність потрапляє ілюзорне; ілюзія — це таки логіка художніх творів. Щоб існувати, їхня доцільність має бути зупинена її іншим. Ніцше порушив цю тему вочевидь проблематичним твердженням, мовляв, у художньому творі геть усе може з не меншим успіхом бути іншим, але це твердження, мабуть, слушне тільки в межах якоїсь визначеної мови, якогось "стилю", що ґарантує певний діапазон варіацій. Якщо іманентну замкненість художніх творів не розуміти вкрай суворо, ілюзія захоплює їх саме там, де їм здається, ніби вони найзахищеніші від неї. Художні твори викривають неправду претензії на замкненість, спростовуючи об'єктивність, яку вони встановлюють. Самі художні твори, а не ілюзія, яку вони породжують, оце і є естетична ілюзія. Ілюзорне художніх творів сконцентроване в їхній претензії на цілість. Естетичний номіналізм сягає кульмінації в кризі ілюзії тією мірою, якою художні твори емфатично прагнуть бути субстанційними. Дратливе ставлення до ілюзії локалізується в самому об'єкті. Нині кожен елемент естетичної ілюзії містить у собі й естетичну непослідовність, суперечність між тим, чим видається художній твір, і тим, чим він є насправді. Своєю появою він висунув претензію на субстанційність і вшановує цю претензію лише неґативно, але в позитивності його власної появи є ще й жест чогось більшого, якийсь пафос, що його нездатні позбутися навіть радикально чужі всякому пафосові твори. Якби питання про майбутнє мистецтва було безплідним і підозріло технократичним, воно зрештою звелося б до питання, чи може мистецтво пережити ілюзію. Типовим зразком цієї кризи був тривіальний бунт сорокарічної давності проти костюмів у театрі: Гамлет у піджаку, Лоенґрин без лебедя. Цей бунт був спрямований не так проти зазіхань художніх творів на панівні реалістичні настрої, як проти їхньої іманентної *imagerie*, якої вони вже нездатні були підтримувати. Початок Прустових *"Recherche"* слід інтерпретувати як спробу перехитрувати ілюзорність мистецтва: непомітно прокрастися в монаду художнього твору, не постулюючи силоміць іманентності його форми і не вдаючи всюдисутнього і всевідучого оповідача. Сьогочасна проблема, з якою зіткнулися всі художні твори, — як почати і як закінчити, — вказує на можливість докладного і матеріального вчення про естетичну форму, яке розглядало б і категорії неперервності, контрасту, переходу, розвитку, "вузла" і не останньою чергою й те,

чи нині все має бути однаково близьким до середнього пункту, чи мати різну густину. Протягом XIX ст. естетична ілюзія піднеслася до фантасмагорії. Художні твори стирають сліди свого виробництва, — мабуть, тому, що переможний позитивістський дух пройняв мистецтво такою мірою, що воно прагнуло стати фактом і соромилося того, завдяки чому його насичена неопосередкованість розкривалась як неопосередкована[1]. Художні твори підпорядковувалися цій тенденції аж до пізнього модернізму. Ілюзорність мистецтва зміцніла і стала абсолютною, і саме це приховане за Гегелевим терміном "релігія мистецтва", який шопенгауеріанець Вагнер розумів буквально. Згодом модернізм повстав проти ілюзії ілюзії, яка заперечує, що вона така. Саме тут і збігаються спрямовані з різних боків, нічим не приховані намагання пробити герметичний іманентний вузол художнього твору, намагання визволити виробництво у виробі і, певною мірою, поставити процес виробництва замість його результатів, — а втім, це інтенція, що навряд чи була чужа видатним представникам ідеалістичної доби. Фантасмагоричний аспект художніх творів, що зробив їх нездоланними, став для них підозрілим не тільки в так званому необ'єктивістському русі, тобто у функціоналізмі, а й у таких традиційних формах, як роман, де ілюзія панорами, ця фіктивна всюдисутність оповідача, поєднується з претензією на реальність того, що, як реальність, вдаване і водночас, як вигадка, нереальне. Такі антиподи, як Ґеорґе і Карл Краус, відкинули роман, але навіть такі романісти, як Пруст і Жид, що коментували чисту іманентність форми, пробившись крізь неї, є свідченням тієї самої хвороби, а не просто загальнопоширених антиромантичних настроїв доби. Фантасмагоричний аспект, що технологічно посилює ілюзію буття-в-собі, можна радше вважати за суперника романтичного художнього твору, що з самого початку іронією саботує фантасмагоричний аспект. Фантасмагорія стає прикрістю, бо нерозривне буття-в-собі, до якого схиляється чистий художній твір, несумісне з його визначенням як зробленого людськими руками, а отже, апріорі речі, поєднаної зі світом речей. Діалектика модерного мистецтва здебільшого полягає в тому, що воно хоче скинути свою ілюзорність, так само як тварина — занадто великі роги. Апорії історичного розвитку мистецтва відкидають свою тінь на можливість мистецтва взагалі. Навіть антиреалістичні те-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno*. Versuch über Wagner, 2. Aufl. — München u. Zürich, 1964. — S. 90 seq.

чії, як-от експресіонізм, беруть участь у бунті проти ілюзії. Заперечуючи відображення зовнішнього світу, він прагне неперекрученого вияву реальних психічних станів і наближається до психографії. А проте внаслідок того бунту художні твори опиняються на ґрані реґресу до статусу просто речі, і це немов кара за їхнє зарозуміле намагання бути чимсь більшим, ніж мистецтво. Найнедавніші і здебільшого по-дитячому неосвічені спроби створити якийсь псевдорізновид науки — найочевидніший симптом такого реґресу. Чимало творів сучасної музики та малярства, попри брак репрезентативної об'єктивності та експресії, можна було б слушно узагальнити уявленням про якийсь другий натуралізм. Грубо фізичні процедури в матеріалі та обраховані відносини між параметрами безпорадно пригнічують естетичну ілюзію, відкриваючи, таким чином, правду про її постульованість. Ця постульованість, зникаючи в незалежному вузлі художніх творів, полишає за собою ауру як рефлекс людської самооб'єктивації в них. Алергію до аури, якої нині не спромагається позбутися жодне мистецтво, годі відокремити від вибуху негуманності. Така нова реїфікація, реґрес художніх творів до варварської буквальності того, що з погляду естетики є випадком, і фантасмагорична провина нерозривно пов'язані між собою. Тільки-но художній твір так фанатично боїться за свою чистоту, що сам втрачає віру в її можливість і починає вивертати назовні те, що вже не може бути мистецтвом, — полотно і просто тони, — він сам собі стає ворогом, прямим і фальшивим продовженням доцільної раціональності. Ця тенденція сягає кульмінації в *happening*'у. Леґітимне в бунті проти ілюзії [*Schein*, "подоби"] як ілюзії та ілюзорне в ньому — сподівання, що естетична ілюзія може витягти себе з трясовини, вхопившись за власну перуку, — тісно переплетені між собою. Іманентний ілюзійний характер художніх творів вочевидь не може уникнути певного, хоч і як латентного, наслідування реальності, а отже, й звільнитися від ілюзії. Адже все, що художній твір містить у своїй формі й матеріалах, у духові й тематиці, еміґрувало з реальності в художній твір і втратило в ньому свою реальність; таким чином, і художній твір стає наслідковим образом реальності. Навіть найчистіше естетичне визначення — з'явище — опосередковане як рішуче заперечення реальності. Відміна художніх творів від емпіричного світу — їхній ілюзійний характер — конституюється в емпіричному світі і в опозиції до нього. Якби задля власної концепції художні твори прагнули абсолютно знищити той спрямований до емпіричного світу зв'язок, вони б знищи-

ли свою передумову. Мистецтво безкінечно важке навіть у тому, що справді змушене трансцендувати свою концепцію, щоб дотриматися її, але під час цього процесу — там, де воно стає схожим на реалії, мистецтво уподібнюється до реїфікації, проти якої воно протестує: нині *engagement* неминуче стає естетичною поступкою. Несказанність ілюзії перешкоджає розв'язати антиномію естетичної ілюзії з допомогою уявлення про абсолютне з'явище. Завдяки ілюзії, що звістує несказанне, художні твори не стають буквально богоявленням, хоч як важко справжньому естетичному сприйняттю не вірити, що в автентичних художніх творах присутній абсолют. Адже величі художніх творів притаманно пробуджувати цю віру. Те, завдяки чому мистецтво стає розгортанням істини, є водночас і його найголовнішим гріхом, і мистецтво не може спокутувати його. Мистецтво й далі тягне цей гріх за собою, поводячись так, ніби його йому вже відпущено. Незважаючи на все, мистецтву однаково прикро мати бодай найменший слід ілюзії, і це годі відокремити від факту, що навіть ті художні твори, які зрікаються ілюзії, відрізані від реального політичного впливу, що став першою спонукою для відкидання ілюзії в дадаїзмі. Навіть міметична поведінка, якою герметичні художні твори критикують буржуазне буття-для-іншого, бере на себе частину провини через ілюзію чистого буття-в-собі, — ілюзію, від якої годі врятуватися навіть тому мистецтву, що руйнує її. Якщо не боятися жодного ідеалістичного непорозуміння, можна було б сформулювати закон кожного художнього твору, підступивши таким чином зовсім близько до естетичної закономірності: художній твір має бути схожим на свій власний об'єктивний ідеал, — аж ніяк не на ідеал митця. Мімезис художніх творів — це їхня подібність до самих себе. Однозначно чи багатозначно, цей закон постульований початковим актом кожного художнього твору, і внаслідок своєї конституції кожен художній твір підпорядкований йому. Саме цим естетичні образи відрізняються від культових. Незалежністю своєї форми художні твори забороняють залучення до себе абсолюту, неначе вони є символами. Естетичні образи потрапили під заборону створювати образи. Саме цією мірою естетична ілюзія, і навіть її крайня форма в герметичному художньому творі, є правдою. Герметичні художні твори не заявляють про те, що трансцендує їх, немов вони є буттям у якійсь вищій царині, а своїм безсиллям і поверховістю в емпіричному світі наголошують на елементі безсилля у своєму змісті. Вежа зі слонової кості, у зневазі до якої лідери демократичних країн одностайні з

вождями тоталітарних держав, має в непомильності міметичного імпульсу, що є імпульсом до самототожності, помітний просвітницький аспект: її *spleen* — справжніша свідомість, ніж доктрини про заанґажоване або дидактичне мистецтво, чий реґресивний характер майже завжди стає вкрай очевидним у глупоті та тривіальності тієї "мудрості", яку начебто сповіщають ці доктрини. Тому радикальне модерне мистецтво, всупереч усім вердиктам, що їх оголошують з усіх боків політично зацікавлені сторони, можна назвати прогресивним — завдяки не тільки його розвиненим технікам, а й правдивому змістові. А наявні художні твори стають більше ніж просто існуванням, завдяки не тому, що з'являється ще одна річ, яка існує, а своїй мові. Автентичні художні твори промовляють і тоді, коли відмовляються від ілюзії, відмовляються від фантасмагоричної ілюзорності аж до найслабшого аурного подиху. Намагання очистити їх від того, що може сказати крізь них випадкова суб'єктивність, мимоволі надає їхній мові ще визначенішої форми. Термін "експресія" в художніх творах пов'язаний якраз із їхньою мовою. Є слушні підстави, чому цей термін уживали найдовше і найакцентованіше: як і вказівка на манеру виконання в музичних партитурах, він не вимагає нічого специфічно вираженого, жодного особливого психічного змісту. Бо інакше термін *espressivo* можна було б замінити назвами тих специфічних речей, що їх треба виразити. Композитор Артур Шнабель спробував це робити, але без успіху.

Жоден художній твір не має неослабленої єдності, а проте кожен мусить її вдавати і через те зіштовхується сам із собою. Зіткнувшись з антагоністичною реальністю, естетична єдність, що протиставлена їй, іманентно стає ілюзією. Інтеґрація художнього твору закінчується ілюзією, що їхнє життя тотожне життю їхніх елементів, але елементи вносять у художні твори гетерогенне, тож їхня ілюзія стає фальшем. І справді, будь-який ретельний аналіз художнього твору викриває фіктивність його претензій на естетичну єдність — чи то на тій підставі, що його частини поєдналися не спонтанно і ту єдність накинуто їм силоміць, а чи то на тій, що елементи були заздалегідь припасовані до тієї єдності й тому є несправжніми елементами. Плюралізм у художніх творах — не такий, яким він був емпірично, а такий, яким він став, тільки-но ввійшовши в царину творів, і саме це засуджує естетичне примирення як естетично непереконливе. Художній твір — ілюзія не тільки як антитеза існування, а й порівняно з тим, чого прагне він сам. Художній твір уражений непослідовністю. Завдяки своєму ву-

злу значення — органонові своєї ілюзії, — художні твори репрезентують себе як речі, що існують у собі. Але, інтеґруючи твори, саме значення, що створює єдність, утверджує себе в художньому творі як присутнє, хоча насправді це не так. Значення, породжуючи ілюзію, посідає провідне місце в характері ілюзії. Проте ілюзія значення не визначає вичерпно значення. Адже значення якогось художнього твору — це ще й сутність, що ховається у фактичному; значення викликає до з'явища те, чому за інших обставин те з'явище загородило б шлях. Саме в цьому й полягає мета організації художніх творів, поєднання їхніх елементів у красномовний зв'язок, і з допомогою критичного вивчення дуже важко відрізнити цю мету від утверджувальності, від ілюзії реальності значення, і то так виразно, щоб задовольнити філософську конструкцію концепції. Навіть коли мистецтво звинувачує приховану сутність, яку воно закликає до появи, як неподобство, це заперечення постулює як свою міру сутність, якої ще немає, сутність можливості; значення притаманне навіть відкиданню значення. Оскільки значення, хоч де воно виявляється в художніх творах, пов'язане з ілюзією, все мистецтво пронизує смуток; що повніше успішна єдність мистецтва припускає значення, то тяжче воно засмучене, і цей смуток посилюється відчуттям: "О, якби це тільки так!" Смуток — це тінь того, що в кожній формі гетерогенне, того, чого та форма намагається позбутися, — простого існування. В щасливих художніх творах смуток передчуває заперечення значення в тому, що зруйноване, є зворотним образом жадання. З художніх творів безслівно випромінюється, що він є, і це випромінення увиразнене тим, що його — невизначеного граматичного суб'єкта — нема; ні з чим, що існувало доти в світі, не можна переконливо довести його зв'язок. В утопії своєї форми мистецтво згинається під обтяжливим тягарем емпіричного світу, від якого воно як мистецтво відступає. Адже інакше довершеність мистецтва виявиться нікчемною. Ілюзія в художніх творах пов'язана з поступом їхньої інтеґрації, якої вони мають вимагати від себе і завдяки якій їхній зміст здається безпосередньо присутнім. Теологічною спадщиною мистецтва є секуляризація одкровення, що визначає ідеал та межі кожного художнього твору. Зараження мистецтва одкровенням означало б нерефлексивне повторення його неминучого характеру фетиша в теорії. Проте знищення будь-якого сліду одкровення в мистецтві принизить його до недиференційованого повторення того, що є. Нерозривність значення, його єдність створюють самі художні твори, бо вони не існують і як

створене значення заперечують буття-в-собі, задля якого й організовувалося значення, — заперечують, зрештою, саме мистецтво. Кожен твір працює проти себе. Ті художні твори, що засновані як *tour de force*, вияв сили, акт еквілібристики, розкривають щось про мистецтво загалом: вони є здійсненням неможливого. Неможливість будь-якого художнього твору насправді навіть найпростіший серед них визначає як *tour de force*. Паплюження віртуозного елементу в Геґеля[1] (що сам, проте, захоплювався Россіні), яке існує далі і в невдоволенні творами Пікасо, потай узгоджується з утверджувальною ідеологією, що замасковує антиномний характер мистецтва та всіх його творів; художні твори, які задовольняють цю утверджувальну ідеологію, майже завжди зорієнтовані на штамп, — мовляв, видатні художні твори мають бути простими, — якому кидає виклик *tour de force*. Якщо естетично-технічний аналіз з'ясовує, завдяки чому художній твір стає *tour de force*, таке з'ясування аж ніяк не найгірший критерій плідності цього аналізу. Уявлення про мистецтво як *tour de force* неприховано виступає наперед тільки на стадіях художнього виконання, екстериторіальних відносно визнаної культурою концепції мистецтва, і, мабуть, саме це було колись основою симпатії між авангардом і мюзик-холами та вар'єте; крайнощі сходились, протиставлені проміжній царині мистецтва, яке задовольняло публіку своєю внутрішньою сутністю і тим, що своєю окультуреністю виказувало, яким має бути мистецтво. Мистецтво стало болісно чутливим до своєї естетичної ілюзії внаслідок нерозв'язності притаманних йому технічних проблем, і найочевидніше це виявилось у питаннях художньої презентації — у виконанні музики або драм. Правильна інтерпретація означає сформулювати твір як проблему: визнати непримиренність вимог, які породжені відносинами змісту [*Gehalt*] твору з його з'явищем і постають перед виконавцем. Відкривши в художніх творах *tour de force*, виконання має знайти в них ту індиферентну точку, де приховується можливість неможливого. З огляду на антиномність художніх творів їхнє цілком адекватне виконання є, власне, неможливим: адже будь-яке виконання неминуче притлумлює суперечливий елемент. Найвищим критерієм виконання є те, коли воно без такого притлумлення стає ареною тих конфліктів, які виявились у *tour de force*. Художні твори, зароджені як *tour de force*, є ілюзією, бо, по суті, мають видавати себе за такі, якими, по суті, не

[1] Пор.: *Hegel*. Ibid. — 3. Teil. — S. 215 seq.

можуть бути; вони самі себе кореґують, наголошуючи на своїй неможливості, і саме в цьому полягає легітимація віртуозного елементу мистецтва, — елементу, який зневажає обмежена естетика внутрішнього єства. За доказ *tour de force* в найавтентичніших художніх творах могла б правити реалізація того, що не піддається реалізації. Бах, що його хотіло б собі привласнити вульґарне внутрішнє єство, був віртуозом, поєднуючи непримиренне. Його композиції — це синтез гармонійного генерал-басу і поліфонічного мислення. Цей синтез нерозривно інтеґрувався в логіку акордної прогресії, позбавленої, однак, свого гетерогенного тягаря, бо вона є чистим результатом ведення голосу, і саме це надає творам Баха незвичайної плавності. З не меншою переконливістю можна було б репрезентувати парадокс *tour de force* у творах Бетховена: те, що з нічого розвивається щось, — це естетично втілена перевірка перших кроків Ґеґелевої логіки.

Ілюзійний характер художніх творів іманентно опосередковується їхньою власною об'єктивністю. Коли текст, картина, музична композиція зафіксовані, художній твір справді існує і просто вдає становлення — свій зміст, який він містить у собі. Навіть найбільші напруги розвитку в естетичному часі фіктивні тією мірою, якою їх введено до художнього твору заздалегідь; і справді, естетичний час певною мірою індиферентний до емпіричного часу, нейтралізуючи його. В парадоксі *tour de force* — зробити неможливе можливим — безпосередньо прихований парадокс усієї естетики: як може виготовлення спричинити появу того, що не є виготовленим; як може те, що, згідно зі своєю концепцією, неправдиве, однаково бути правдою? Таке можна уявити тільки тоді, коли зміст відрізняється від ілюзії, проте кожен художній твір має зміст тільки через ілюзію, через форму тієї ілюзії. Тому головним для естетики є порятунок ілюзії, й від цього порятунку залежить емфатичне право мистецтва — легітимація його правди. Естетична ілюзія намагається врятувати те, від чого звільнився активний дух (який породив і носіїв ілюзії — вироби людських рук), те, що він звів до свого матеріалу, до того, що є для-іншого. Але при цьому те, що має бути врятованим, саме стає опанованим, якщо навіть не створеним ним; та й сам порятунок через ілюзію є тільки ілюзорним, і художній твір визнає це безсилля у формі своєї ілюзорності. Ілюзія — це не *characteristica formalis*, формальна характеристика, художніх творів, а радше матеріальна, слід шкоди, яку художні твори прагнуть надолужити. Тільки тією мірою, якою зміст мистецтва неметафорично правди-

вий, мистецтво — виготовлене — відкидає ілюзію, створену його виготовленістю. А проте, якщо на основі своєї тенденції до відображувальності мистецтво вдає, ніби воно таке, яким видається, воно стає обманом *trompe l'oeil*, зоровим, жертвою саме того елементу в собі, який воно хотіло приховати; саме на це спирається те, що давніше називали *Sachlichkeit*. Її ідеалом було, щоб художній твір, кожною рисою відмовляючись бути іншим, ніж є, став сформований так, щоб те, чим він видається, і те, чим він прагне бути, потенційно збігалися. Якби художній твір був повністю сформований — не завдяки ілюзії і не завдяки тому, що твір марно торсає ґрати свого ілюзійного характеру, останнє слово навряд чи належало б цьому характерові. Але навіть об'єктивація художнього твору не спромагається скинути шкаралущу його ілюзії. Тією мірою, якою форма художнього твору не просто тотожна його адекватності практичним цілям, він завжди зостається ілюзією супроти реальності, від якої відрізняється самим своїм визначенням як художній твір навіть тоді, коли цілком приховує свою фактуру. Художні твори, скасовуючи притаманні їм елементи ілюзії, насправді ще дужче зміцнюють ілюзію, породжену їхнім існуванням, яке завдяки своїй інтеґрації згущується до чогось у-собі, що ним художні твори як постульовані не можуть бути. Художній твір уже не має походити з якоїсь наперед даної форми, слід відмовитись від пустослів'я, орнаментації і всіх залишкових елементів всеохопного формального характеру: твір має бути організований знизу. Проте ніщо не ґарантує наперед, що художній твір, коли його іманентний розвиток розірвав всеохопну форму, взагалі зберігатиме єдність, що його *membra disjecta*, окремі члени, якнебудь об'єднаються. Така непевність спонукала художні процедури за лаштунками — цей театральний вислів тут цілком доречний — заздалегідь так попередньо сформувати всі окремі елементи, щоб вони стали здатні до переходу в ціле, бо інакше деталі, взяті в їхній абсолютній випадковості після ліквідації наперед визначеної форми, не поєднаються. Таким чином ілюзія долає свого присяжного супротивника. Створюється ілюзія, ніби немає ніякої ілюзії; що дифузне, чуже-Я апріорі гармонійно узгоджується з постульованою тотальністю, тимчасом, як сама гармонія організована; що процес репрезентований як такий, що йшов знизу вгору, хоча зберігається його традиційне визначення як руху згори вниз, без якого навряд чи можна уявити духовну визначеність художніх творів. Звичайно ілюзійний характер художніх творів пов'язаний із їхнім чуттєвим елементом, надто в Ґеґелевому твердженні про чуттєву подобу ідеї. Цей по-

гляд на ілюзію дотримується Платоново-Аристотелевої традиції, що розрізняє, з одного боку, ілюзію чуттєвого світу, а з другого — сутність, або чистий дух як справжнє буття. Проте ілюзорність художніх творів породжена їхньою духовною сутністю. Сам дух як щось відокремлене від свого іншого, унезалежнюючись від нього і стаючи недосяжним у цьому бутті-для-себе, неминуче ілюзорний; будь-який дух, χωρίς тілесного, містить у собі аспект піднесення до існування того, чого не існує, того, що абстрактне, і саме в цьому полягає елемент істини номіналізму. Мистецтво робить перевірку на ілюзорність духу як сутності *sui generis*, дослівно приймаючи претензії духу на існування і ставлячи його як сутнє перед очима. Саме це, і то куди більшою мірою, ніж наслідування чуттєвого світу з допомогою естетичної чуттєвості, якого мистецтво навчилося зрікатись, змушує мистецтво до ілюзії. А тим часом дух — не тільки ілюзія, а й істина, він не тільки видає себе за те, що існує в-собі, а й заперечує будь-яке фальшиве буття-в-собі. Елемент небуття духу і його негативність входять у художні твори, які не очуттєвлюють дух безпосередньо, не оречевлюють його, а стають духом завдяки лише взаємовідносинам своїх чуттєвих елементів. Тому ілюзійний характер мистецтва — це водночас його μετέξις в істині. Втечу багатьох сучасних виявів мистецтва в алеаторику, випадковість, можна інтерпретувати як відчайдушну реакцію на всюдисутність ілюзії: випадкове має переходити в ціле без *pseudos*, фальші, наперед визначеної гармонії. Результатом є те, що, з одного боку, художній твір підпорядкований сліпій закономірності, якої вже не можна відрізнити від тотальної детермінованості зверху вниз, а з другого — ціле стає підпорякованим випадковості, й діалектика часткового і цілого знецінена до ілюзії, бо цілого якраз ніколи не досягають. Цілковитий брак ілюзії реґресує до хаотичної реґулярності, в якій випадковість і необхідність оновлюють свій фатальний пакт. Мистецтво, скасувавши ілюзію, не здобуває над нею жодної влади. Ілюзійний характер художніх творів зумовлює, що їхнє пізнання суперечить концепції пізнання в Кантовій "Критиці чистого розуму". Художні твори — ілюзія, бо екстерналізують своє внутрішнє — дух — і стають пізнаними тільки тією мірою, якою, всупереч накладеній капітулом забороні на двозначності та софізми, є пізнаним їхнє внутрішнє. В Кантовій критиці естетичного судження, яка постає такою суб'єктивною, що про внутрішнє естетичного об'єкта навіть не згадано, це внутрішнє насправді все-таки припущене уявленням про телеологію. Кант підпорядковує художні твори ідеї чогось доцільного в собі й са-

мого по собі, а не приписує їхню єдність тільки суб'єктивному синтезові, який здійснює пізнавач. Художнє сприйняття, таким чином доцільне, стає чимсь більшим за просте категоріальне формування хаотичного через суб'єкт. Ґеґелів метод, що полягав у підпорядкуванні себе властивостям естетичних об'єктів і відмові від їхніх суб'єктивних впливів як чогось випадкового, піддав Кантову тезу перевірці: об'єктивна телеологія стає каноном естетичного сприйняття. Примат об'єкта в мистецтві і пізнання художніх творів ізсередини — два аспекти однієї ситуації. Згідно з традиційною різницею між річчю і з'явищем, художні твори завдяки своїй контртенденції, спрямованій проти власної речовості, а зрештою, й проти реїфікації взагалі, перебувають на боці з'явища. Але з'явище в художніх творах — це з'явище сутності, щодо якої воно не байдуже; в художніх творах саме з'явище перебуває на боці сутності. Художні твори справді схарактеризовані Ґеґелевою тезою, за якою реалізм і номіналізм опосередковуються: сутність мистецтва має з'явитися, його з'явище — з'явище сутності, і то не якесь з'явище для-іншого, а іманентне визначення мистецтва. Отже, жоден художній твір, байдуже, що про нього думає його творець, не спрямований ані на спостерігача, ані на якийсь трансцендентний суб'єкт аперцепції; жоден художній твір не можна описати чи пояснити на основі категорій комунікації. Художні твори через те є ілюзією, що тому, чим вони самі не можуть бути, надають своєрідного другорядного, модифікованого існування; художні твори — з'явище, бо завдяки естетичній реалізації те, що не існує в них і задля чого вони існують, досягає, хоч і як заломленого, певного існування. Але досягти тотожності сутності і з'явища з допомогою мистецтва так само важко, як і з допомогою пізнання реальності. Сутність, що переходить у з'явище і створює його, неодмінно й розриває його; те, що з'являється, завдяки своєму визначенню як з'являване з'являваного є ще й оболонкою. Естетичне уявлення про гармонію і всі категорії, пов'язані з ним, прагнуть заперечувати це. Вони сподіваються на компроміс сутності і з'явища немов із допомогою такту; невимушеною мовою давніших часів це характеризували таким терміном, як "вправність митця". Але досягають не естетичної гармонії, а лакування й рівноваги; всередині того всього, що в мистецтві цілком слушно можна назвати гармонійним, і далі живе щось відчайдушне і взаємосуперечливе[1]. Художні твори відповідно

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie // Neue Rundschau 78 (1967). — S. 586 seq.

до своєї конституції мають розв'язувати все, що гетерогенне їхній формі, дарма що самі є формою тільки у відносинах із тим, що їм хотілося б змусити зникнути. Тому, що прагне з'явитися в них, вони перешкоджають завдяки своєму апріорі. Художні твори мусять його приховати, і цьому прихованню опирається ідея їхньої правди, аж поки вони відкинуть гармонію. Без нагадувань про суперечність та нетотожність гармонія була б естетично недоречною, так само як, на думку Ґеґеля, висловлену в одній його ранній праці про різницю між системами Шелінґа та Фіхте, тотожність можна уявити тільки як тотожність із тим, що нетотожне. Що глибше художні твори занурюються в ідею гармонії, з'явлюваної сутності, то менше вони спроможні задовольнитися цією ідеєю. З погляду філософії історії навряд чи недоречно узагальнювати все занадто дивергентне, якщо виводити антигармонійні жести Мікеланджело, пізнього Рембрандта та останніх творів Бетховена не з суб'єктивних страждань їхнього розвитку як митців, а з динаміки самого уявлення про гармонію, зрештою, з його недостатності. Дисонанс — це правда про гармонію. Якщо ідеал гармонії сприймати поважно, він, коли спиратись на самі критерії гармонії, виявляється недосяжним. Її вимоги будуть задоволені тільки тоді, коли така недосяжність з'являється як сутність, і саме так вона з'являється в так званому пізньому стилі видатних митців. Виходячи далеко за межі окремого твору, цей стиль має силу прикладу — силу історичної відмови від естетичної гармонії взагалі. Відкидання ідеалу класицизму аж ніяк не є наслідком зміни стилю або начебто зміни людських почувань, а породжене коефіцієнтом тертя в самій гармонії, яка в живій формі репрезентує як примирене непримирене і чинить таким способом переступ супроти самого постулату з'явлюваної сутності, що на нього якраз і спрямований ідеал гармонії. Визволення від цього ідеалу якраз і є розвитком правдивого змісту мистецтва.

Бунт проти ілюзії, невдоволення мистецтва самим собою з прадавніх часів становить раз по раз повторюваний елемент претензій мистецтва на істину. Мистецтво, хоч який його матеріал, завжди прагнуло дисонансу, і це прагнення завжди притлумлював утверджувальний тиск суспільства, з яким була пов'язана естетична ілюзія. Дисонанс — це, по суті, експресія, а узгоджене й гармонійне прагне його згладити та усунути. Експресія та ілюзія становлять фундаментальну антитезу. Якщо експресію навряд чи можна уявити інакше, як вираження страждань, — радість виявилася ворожою будь-

якій експресії, мабуть, тому, що нема ще ніякої радості, а блаженство не піддавалося б зображенню, — то експресія — іманентний елемент мистецтва, завдяки якому, як одному зі своїх складників, мистецтво обороняється від іманентності, спричиненої його законом форми. Художня експресія поводиться міметично, так само як експресією живих істот є вираження страждань. Контури експресії, вкарбовані в художні твори, якщо вони не мають бути німими, — це демаркаційні лінії від ілюзії. Та оскільки художні твори як такі однаково становлять ілюзію, конфлікт між ілюзією — формою в найширшому розумінні — і експресією лишається нерозв'язаним і зазнає історичних флуктуацій. Міметична поведінка — ставлення до дійсності поза межами фіксованого протиставлення суб'єкта та об'єкта — розуміється мистецтвом, що є органом мімезису з часів табу на мімезис, через ілюзію і, як додаток до незалежності форми, стає носієм ілюзії. Розвиток мистецтва — це розвиток *quid pro quo*: експресія, завдяки якій неестетичне сприйняття найглибше проникає в художній твір, стає архетипом усього фіктивного в мистецтві, немов у точці, де мистецтво найвразливіше до реального сприйняття, культура найсуворіше пильнує, щоб не був порушений кордон. Експресивні вартості художніх творів уже не є безпосередньо вартостями чогось живого. Заломлені і трансформовані, вони стають експресією самого художнього твору, і найранішим свідченням цього є термін *musica ficta*. Те *quid pro quo* не просто нейтралізує мімезис, а й випливає з нього. Якщо міметична поведінка не наслідує щось, а робить себе тотожною собі, то саме це й береться здійснити художні твори. У своїй експресії художні твори не наслідують імпульсів індивідів і аж ніяк не наслідують імпульсів своїх авторів; там, де вони сутнісно визначають себе, вони віддаються як копії на ласку саме тієї реїфікації, якій опирається міметичний імпульс. Водночас у художній експресії здійснюється вирок історії про мімезис як про архаїчну поведінку, а саме: як безпосередня практика, мімезис не є пізнанням; те, що робиться тотожним собі, не стає справді однаковим; міметичне втручання зазнає невдачі — і, таким чином, мімезис відкинутий і в мистецтві, що поводиться міметично, так само як мистецтво абсорбує критику мімезису через об'єктивацію цього імпульсу.

Хоча дуже рідко виникає сумнів, що експресія — суттєвий елемент мистецтва (адже навіть теперішні сумніви в експресії підтверджують її статус і стосуються, власне, мистецтва взагалі), уявлення про експресію, як і більшість головних уяв-

лень естетики, чинить спротив теорії, що хоче назвати його: те, що якісно суперечить уявленню *per se*, тільки з великими труднощами можна охопити уявленням про експресію; форма, в якій можна щось обміркувати, не байдужа до теми міркувань. Із погляду філософії історії експресію в мистецтві слід трактувати як компроміс. Експресія підходить до трансуб'єктивного, є формою пізнання, що, колись передувавши полярності суб'єкта та об'єкта, не визнає цю полярність як щось остаточне. Але мистецтво секулярне в тому, що намагається здійснити це пізнання в межах тієї полярності як акт духу, що існує для-себе. Естетична експресія — це об'єктивація необ'єктивного, і то таким чином, що завдяки своїй об'єктивації воно стає другорядною необ'єктивністю, тим, що промовляє з художнього твору, але не як наслідування суб'єкта. З іншого боку, саме об'єктивація експресії, що збігається з мистецтвом, вимагає суб'єкта, що здійснює її і, якщо скористатися мовою буржуазії, використовує власні міметичні імпульси. Мистецтво експресивне тоді, коли з нього, суб'єктивно опосередковане, промовляє об'єктивне — скорбота, енергія, жадання. Експресія — це страдницьке обличчя художніх творів. Вони показують це обличчя тільки тим, хто відповідає на їхній погляд, — навіть там, де скомпоновані у веселих тонах або уславлюють *vie opportune*, безжурність, рококо. Якби експресія була простою дублікацією суб'єктивно відчутого, вона була б нічим, і це добре відображено в іронічній оцінці художнього виробу, що, мовляв, є тільки враженням, а не винаходом. За модель експресії правлять радше не такі почуття, а позамистецькі речі та ситуації. Історичні процеси та функції вже седиментувались у них і промовляють із них. Кафка — взірець цього жесту мистецтва, і його нездоланність походить від того, що цю експресію він знову перетворює в реальні події, зашифровані в цій експресії. Проте експресія тут подвійно загадкова, бо седиментоване, це виражене значення, знову-таки позбавлене значення, це природознавство, яке ні до чого не доводить, проте, хоч і досить безсила, однаково спромагається на експресію. Мистецтво — це наслідування тільки як наслідування об'єктивної, далекої від усякої психології експресії, яку, напевне, чутливість колись усвідомлювала у світі і яка збереглася тепер лиш у художніх творах. Завдяки експресії мистецтво відгороджується від буття-для-іншого, що так пожадливо поглинає його, і промовляє в собі: оце і є міметичним завершенням мистецтва. Експресія мистецтва — це антитеза чогось вираженого.

Такий мімезис — ідеал мистецтва, а не його практична процедура і не спрямованість на експресивні властивості. Внеском художника до експресії є сила імітації, що вивільняє в ньому виражене; якби виражене було відчутним змістом [*Inhalt*] художникової душі, а художній твір — відображенням цього змісту, художній твір виродився б до розмитої фотографії. Шубертова резиґнація зосереджувалася не в начебто настрої його музики і не в почуттях, які його опановували, — немов музика могла щось розповісти про них, — а в тому, що "так воно є", і музика підтверджує це жестом пасивного падіння: це її експресія. Квінтесенцією експресії є вимовність мистецтва, що фундаментально відрізняється від мови як свого засобу. Тут іще можна міркувати, чи не є та вимовність несумісною з мовою; саме це почасти пояснює намагання прози з часів Джойса вивести дискурсивну мову за межі дії чи принаймні підпорядковувати її формальним категоріям аж до невпізнанності конструкції: нове мистецтво силкується перетворити комунікативну мову на міметичну. Завдяки своєму подвійному характерові мова — і складова частина мистецтва, і його смертельний ворог. Етруські вази з вілли "Джулія" вимовні найвищою мірою й несумісні з будь-якою комунікативною мовою. Справжня мова мистецтва — німа, і цей безмовний елемент мистецтва має перевагу над сиґніфікативним елементом поезії, що певною мірою притаманний і музиці. Те, що в етруських вазах скидається на мову, найімовірніше залежить від їхнього "ось де я", "ось я яка" — від самості, що виділилась із взаємозалежності сутнього не тільки завдяки ідентифікаційному мисленню. Отож здається, ніби носоріг, ця німа тварина, промовляє: "Я носоріг". Поетичний рядок Рільке "Бо тут нема нічого,/ Що не дивилося б на тебе"[1], який високо оцінив Бен'ямін, кодифікував несиґніфікативну мову художніх творів, мабуть, неперевершеним способом: експресія — це погляд художніх творів. Коли порівнювати з сиґніфікативною мовою, мова художніх творів давніша, але незавершена: немов художні твори, пристосовуючись до суб'єкта завдяки своїй організації, повторюють шлях його походження і визволення. Експресія художніх творів зосереджується не там, де вони повідомляють про суб'єкта, а там, де вони відлунюють праісторією суб'єктивності, одушевлення, в порівнянні з чим будь-яке тремоло — тільки жалюгідний сурогат. У цьому полягає спорідненість худож-

[1] *Rainer Maria Rilke*. Sämtliche Werke, hg. von E. Zinn, Bd. I. — Wiesbaden, 1955. — S. 557 ("Archaischer Torso Apollos").

ніх творів із суб'єктом, яка не уривається, бо в суб'єкті ота праісторія живе й далі і починається на початку кожної історичної миті. Лише суб'єкт — адекватний інструмент експресії, хоч якою великою мірою, дарма що він вважає себе безпосереднім, він і сам є опосередкованим. Та хоч як виражене нагадує суб'єкт, хоч якою мірою імпульси суб'єктивні, вони, водночас знеособлені, беруть участь в інтеґрації Я, проте нетотожні з ним. Експресія художніх творів — це несуб'єктивне суб'єкта, і не так власної експресії суб'єкта, як її копії; немає нічого виразнішого за очі тварин, надто людиноподібних мавп, які, здається, об'єктивно оплакують, що вони не стали людьми. Коли імпульси переходять у художні твори, які привласнюють їх завдяки своїй інтеґрації, ці імпульси зостаються в естетичному континуумі повноважними представниками позаестетичної природи, проте, як її наслідковий образ, втрачають свою втіленість. Цю амбівалентність реєструє кожне справді естетичне сприйняття, і найдосконаліше її відображено в Кантовому описі чуття піднесеного як трепету між природою і свободою. Така модифікація мімезису є, коли не брати до уваги будь-яких міркувань про духовне, конститутивним актом одуховлення в усьому мистецтві. Пізнє мистецтво тільки розвиває цей акт, але він уже постульований у модифікації мімезису через художній твір, за умови, що сам твір не виник через мімезис як певна фізіологічна первісна форма духу. Модифікація поділяє провину утверджувального характеру мистецтва, бо пом'якшує страждання через уяву так само, як духовна тотальність, у якій зникає це страждання, робить його контрольованим і справді незмінним.

Хоч як мистецтво відзначене і зміцнене універсальним відчуженням, найменше воно відчужене саме тим, що все в ньому проходить через дух і гуманізується без насильства. Мистецтво хитається між ідеологією і тим, що Ґеґель назвав питомою цариною духу, — істиною самовпевненості духу. Хоча дух може й далі панувати в мистецтві, у своїй об'єктивації він звільняється від мети панування. Утворюючи континуум, що ввесь є духом, естетичні структури стають ілюзією заблокованого буття-в-собі, в реальності якого виконуватимуться і згасатимуть інтенції суб'єкта. Мистецтво виправляє концептуальне пізнання, оскільки, ізолювавшись, виконує те, чого концептуальне пізнання марно сподівається від необразних суб'єктно-об'єктних відносин: через суб'єктивний акт розкривається об'єктивне. Мистецтво не відсуває цього акту до нескінченності, а вимагає його від своєї власної скінченності коштом своєї

ілюзорності. Завдяки одуховленню, радикальному опануванню своєї природи, мистецтво кореґує опанування природи як опанування іншого. Те, що в художньому творі утверджується як чужий рудиментарний фетиш, який опирається суб'єктові, є повноважним представником невідчуженого, а те, що поводиться у світі так, немов іще має нетотожну природу, зводиться до матеріалу опанування природи, до засобу соціального підпорядкування і, таким чином, справді є відчуженим. Експресія, завдяки якій природа найглибше проникає в мистецтво, — це водночас і те, що не є буквальною природою, нагадування про те, чим сама експресія не є і що конкретизується не інакше, як через "як" цієї експресії.

Опосередкування експресії в художніх творах через їхнє одуховлення, — а найвидатніші представники раннього імпресіонізму усвідомлювали цей процес, — зумовлює критику того незграбного дуалізму форми та експресії, на який орієнтувались як традиційна естетика, так і свідомість багатьох справжніх митців[1]. А проте ця дихотомія таки не позбавлена основи. Перевагу експресії в одній точці й перевагу формального аспекту в іншій точці навряд чи можна заперечити, надто в давньому мистецтві, що пропонувало імпульсам певну оболонку. Відтоді обидва елементи стали нерозривно взаємоопосередковані один одним. Там, де художні твори не цілком інтеґровані, не повністю сформовані, вони шкодять саме експресивності, задля якої позбулися праці та зусиль форми, а начебто чиста форма, що відкидає експресію, просто торохтить собі. Експресія — це феномен інтерференції, не меншою мірою певна функція технічних процедур, ніж міметична функція. Натомість мімезис викликаний густиною технічної процедури, чия іманентна раціональність, здається, й справді протидіє експресії. Примус, здійснюваний інтеґральними художніми творами, еквівалентний їхній красномовності, тому, що промовляє в них, а не просто суґестивному впливові; а втім, і сама суґестія споріднена з міметичними процесами. Це призводить до суб'єктивного парадоксу мистецтва: продукувати сліпе — експресію — з допомогою рефлексії, отже, через форму; не раціоналізувати сліпе, а загалом створювати його естетично, "робити речі, що про них ми не знаємо, які вони"[2]. Ця ситуація, що нині загострилася до конфлікту, має свою довгу перед-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. — Wien, 1968. — S. 36.

[2] Адорно цитує останній рядок зі своєї праці "Vers une music informelle" // Quasi una Fantasia. — *Перекл.*

історію. Ґете, говорячи про осад абсурду, тобто несумірного, в кожному художньому творі, не тільки сформулював сучасну констеляцію усвідомленого та неусвідомленого, а й передбачив перспективу, що сфера мистецтва, захищена від свідомості як неусвідомлене, стане тим *spleen*'ом, яким розуміло себе мистецтво за другого романтизму після Бодлера: справді самотрансцендентним заповідником, вбудованим у раціональність. Але вказівки на це мистецтво не дає: той, хто таким чином висуває аргументи проти модерну, механічно дотримується дуалізму форми та експресії. Те, що для теоретиків не що інше, як логічна суперечність, знайоме митцям і розгортається в їхній праці як той контроль над міметичним елементом, що закликає, руйнує і рятує його спонтанність. Довільність серед мимовільного — життєвий елемент мистецтва, і здатність до цього становить надійний критерій художніх здібностей, хоча вона й не приховує фатальності цих здібностей. Художники знайомі з цими здібностями як зі своїм чуттям форми. Вони становлять опосередкувальну категорію для Кантової проблеми, як мистецтво, що для Канта було вкрай неконцептуальним, немов суб'єктивно запроваджує той елемент універсального та необхідного, що, згідно з критикою розуму, належить тільки дискурсивному пізнанню. Чуття форми — це водночас сліпа і обов'язкова рефлексія твору в собі, від якого має залежати ця рефлексія; це закрита від себе самої об'єктивність, що розвивається на основі суб'єктивних міметичних здібностей, які, зі свого боку, посилюються завдяки своїй антитезі — раціональній конструкції. Сліпота чуття форми відповідає в творі необхідності. Ірраціональність експресивного елементу становить для мистецтва мету всієї естетичної раціональності. Його завдання — визволитись, усупереч будь-якому накинутому ладу, як від безвихідної природної необхідності, так і від хаотичної випадковості. Естетична необхідність усвідомлює свій фіктивний елемент через сприйняття випадковості, проте мистецтво віддає належне випадковому не зумисне вдаваним засвоєнням його, щоб ослабити таким чином його суб'єктивне опосередкування, а радше тим, що намацує в пітьмі траєкторію своєї необхідності. Що вірніше мистецтво дотримується цієї траєкторії, то менше воно прозоре саме собі. Мистецтво затьмарюється. Іманентний процес мистецтва скидається на ходіння за чарівною лозиною. Йти, куди показує рука, — це мімезис як здійснення об'єктивності; автоматичне письмо, наприклад, у Шенберґа, що написав "Чекання", було натхне-

не цією утопією, проте дуже швидко зіткнулося з тим, що напруга між експресією та об'єктивністю не нейтралізується в їхній тотожності. Немає жодної проміжної позиції між самоцензурою потреби в експресії і поступливістю конструкції. Об'єктивація проходить крізь крайнощі. Потреба в експресії, не скута жодним уподобанням, жодним художнім розумом, збігається з оголеністю раціональної об'єктивності. З іншого боку, саморефлексію художнього твору, його *noesis noeseos*, не можна стримувати жодною накинутою ірраціональністю. Естетична раціональність мусить із зав'язаними очима кинутись у формування твору, замість керувати ним зовні як рефлексія про художній твір. Художні твори дотепні або дурні відповідно до своїх процедур, а не думок, що мав про них автор. Таке іманентне розуміння матеріалу ґарантує, що Бекетів твір будь-якої миті надійно ізольований від плиткої раціональності, але воно — аж ніяк не прерогатива модерного мистецтва, його можна добачити і в абревіатурах пізнього Бетховена, у його відмові від зайвої, а отже, й ірраціональної орнаментації. І навпаки, незначні художні твори, надто легка музика, позначені іманентною глупотою, полемічною реакцією на яку був, не останньою чергою, модерністський ідеал зрілості. Апорія мімезису й конструкції змушує художні твори поєднувати радикалізм та розважливість без допомоги будь-якої апокрифічної, сфабрикованої гіпотези.

Проте розважливість не розв'язує апорії. З погляду історії, однією з причин бунту проти ілюзії є алергія до експресії; якщо десь у мистецтві й відіграють свою роль відносини між поколіннями, то саме тут. Експресіонізм стає батьківським образом. Емпірично можна підтвердити, що скуті, прив'язані до умовностей, аґресивно-реакційні індивіди мають тенденцію відкидати "інтрацепцію" (самоусвідомлення) в будь-якій формі, а разом з нею експресію як таку, бо вона надто людська. Ці самі люди, на тлі загального відчуження від мистецтва, з особливою злобою виступають проти модерну. З погляду психології, вони коряться захисним механізмам, із допомогою яких недостатньо розвинене Я відкидає від себе те, що розхитує його насилу зліплену функціональність, а передусім може зашкодити його нарцисизмові. Така психологічна позиція має назву *"intolerance to ambiguity"*, нетолерантність до всього амбівалентного, до всього, що не піддається ясному визначенню; зрештою, це відкидання того, що відкрите, що не визначене жодною інстанцією, відкидання самого сприйняття. Одразу за табу на мімезис стоїть сексуальне табу: ніщо

не повинно бути зволоженим, мистецтво стає гігієнічним. Чимало художніх напрямів ототожнюються з цим табу і полюванням на відьом супроти експресії. Антипсихологізм модерну змінив його функцію. Колись прерогатива авангарду, що повставав як проти юґендстилю, так і проти реалізму, продовженого аж у внутрішній світ, цей антипсихологізм став тим часом соціалізований і тепер служить наявному світові. За словами Макса Вебера, категорію внутрішньої суті слід датувати добою протестантства, що підпорядковувало художні твори релігії. Хоча внутрішня суть, навіть у Канта, означала й протест проти соціального ладу, гетерономно накинутого суб'єктам, її з самого початку супроводила байдужість до цього ладу, готовність покинути все, як є, і коритися. Це узгоджується з походженням внутрішньої суті в результаті трудового процесу: внутрішня суть сприяла формуванню антропологічного типу, що з почуття обов'язку, майже доброхіть виконував найману працю, якої потребував новий спосіб виробництва і до якої змушували виробничі відносини суспільства. З дедалі більшим безсиллям суб'єкта, що існує для-себе, внутрішня суть мало-помалу стала цілком ідеологічною, міражем внутрішнього царства, де мовчазна більшість дістала відшкодування за те, в чому їй соціально відмовлено; таким чином, внутрішня суть дедалі більше скидалася на тінь, стаючи беззмістовною в собі. Мистецтво вже не хотіло пристосовуватися до цієї ситуації, проте його навряд чи можна уявити без елементу внутрішньої суті. Бен'ямін сказав одного разу, що йому начхати на внутрішню суть. Це твердження було спрямоване проти К'єркеґора і "філософії внутрішньої суті", що проголошувала його своїм засновником, хоча цей термін так само сприкрився теологам, як і слово "онтологія". Бен'ямін мав на увазі абстрактну суб'єктивність, що безпорадно видає себе за субстанцію. Але це твердження — не більшою мірою вся правда, як і абстрактна суб'єктивність. Дух — звичайно, і власний Бен'ямінів — мусить увійти в себе, щоб мати змогу заперечувати те, що в-собі. З погляду естетики це можна було б продемонструвати на антитезі Бетховена і джазу, до якої вуха багатьох музикантів уже починають глухнути. Бетховен, у пом'якшеній, але рішучій манері, — це повне сприйняття зовнішнього життя, спрямованого всередину, немов час — засіб музики — є внутрішнім значенням; *popular music*, популярна музика, в усіх своїх різновидах не зазнає такої сублімації і як така є соматичним стимулятором, а отже, реґресивною супроти естетичної неза-

лежності. Навіть внутрішня суть бере участь у діалектиці, проте інакше, ніж гадав К'єркеґор. Результатом ліквідації внутрішньої суті стало випливання на поверхню аж ніяк не людського типу, вилікуваного від ідеології, а радше типу, що передусім ніколи не стане Я, типу, для якого Дейвід Рісмен винайшов термін *"outer-directed"*, "керований зовні". Отже, після цього на категорію внутрішньої суті в мистецтві падає примирливе світло. Фактично, паплюження радикально експресивних художніх творів як нібито взірців гіперболізованого пізнього романтизму стало балачками всіх тих, хто воліє повернутись до чистоти та незайманості. Естетичне самозречення в художньому творі вимагає не слабкого чи конформістського, а радше могутнього Я. Тільки незалежне Я спромагається критично поставитись до себе й покласти край своєму ілюзорному ув'язненню. Це годі уявити, поки міметичний елемент пригнічений зовні відчуженим естетичним над-Я, а не зникає й підтримує себе в об'єктивації напруги між собою і своєю антитезою. А проте ілюзія найочевидніша в експресії, бо експресія видає себе за позбавлену ілюзій, дарма що сама підпорядковується естетичній ілюзії; найбільша критика експресії породжена тим, що її сприймають як театральну. В керованому суспільстві табу на мімезис — наріжний камінь буржуазної онтології — зазіхає на зону, що була толерантно залишена мімезисові, й благодійно розкриває в ній, що людська безпосередність — це обман. Крім того, алергія до експресії підживлює ту ненависть до суб'єкта, без якої не мала б сенсу жодна критика світу, що набув товарного характеру. Суб'єкт абстрактно заперечений. Звичайно, суб'єкт, щораз безсиліший та функціональніший, компенсаторно дедалі дужче надимається і стає в експресії фальшивою свідомістю вже тільки через те, що, претендуючи на експресію, вдає доречність, яку йому відібрано. Проте емансипація суспільства від панування виробничих відносин має метою реальне утвердження суб'єкта, — утвердження, якому досі перешкоджали ті відносини, — а експресія — це не просто зарозумілість суб'єкта, а його нарікання з приводу своєї невдачі як шифр його можливості. Звичайно, алергія до експресії має свою найглибшу легітимацію в тому, що в експресії щось має тенденцію до обману, незважаючи на всі естетичні маніпуляції. Експресія — апріорі наслідування. Експресії латентно притаманна ілюзорна віра, нібито буде краще, коли все розповісти або викричатись; ця віра — рудимент магії, і Фройд, полемізуючи з опонентами, назвав її "всемогутністю думки". Але не вся експресія нале-

жить до царини магічного. Факт розповіді й дистанція, набута таким чином від скутої безпосередності страждань, зменшують страждання, так само як зойк полегшує нестерпний біль. Експресія, об'єктивована до мови, цілком зберігається, одного разу проказане навряд чи зникає остаточно як зло, так і добро, як слова про "остаточний розв'язок" [єврейського питання], так і надія на примирення. Те, що набуло мови, входить у рух людськості, якої ще нема, і існує лише завдяки своїй безпорадності, що спонукала його до мови. Суб'єкт, плентаючись позаду своєї реїфікації, обмежує її з допомогою міметичного рудименту, повноважного представника неушкодженого життя всередині скаліченого життя, що підпорядковує суб'єкта ідеології. Неможливість відокремити реїфікацію від мімезису визначає апорію художньої експресії. Немає загального критерію, щоб визначити, чи митець, що цілковито відкидає експресію, роблячи з неї *tabula rasa*, стає речником реїфікованої свідомості, а чи безмовної, безвиразної експресії, що викриває її. Автентичне мистецтво знає експресію безвиразного, плачу, якому бракує сліз. Натомість блискуча екстирпація експресії, яку здійснює *Neue Sachlichkeit*, робить свій внесок до універсального конформізму й підпорядковує антифункціональне мистецтво принципові, який можна обґрунтувати тільки функціональністю. Ця форма реакції не спромагається визнати в експресії те, що не метафоричне й не орнаментальне; що нестримніше художні твори відкриваються їй, то більшою мірою стають протоколами експресії і звертають *Sachlichkeit* усередину. Принаймні очевидно, що антиекспресивні і, на кшталт Мондріанових, утверджувально математизовані художні твори аж ніяк не оголосили остаточного присуду експресії. Якщо суб'єкт уже не має змоги говорити безпосередньо, він принаймні повинен — згідно з модерном, що аж ніяк не піддався абсолютній конструкції, — промовляти через речі, через їхню відчужену і скалічену форму.

Естетика не повинна розуміти художні твори як герменевтичні об'єкти; за нинішньої ситуації їй годилося б зрозуміти їхню незбагненність. Те, що так без опору поглинають таким штампом, як слово "абсурд", слід спершу охопити якоюсь теорією, яка обдумує його істину. Його не можна просто відокремити від одуховлення художніх творів як контрапункт до цього одуховлення; цей контрапункт, за словами Геґеля, — ефір

художніх творів, сам дух у своїй всюдисутності, а не інтенція загадки. Бо як заперечення духу, що опанував природу, дух художніх творів постає не як дух. Він спалахує в тому, що протиставлене йому, — в матеріальності. Цей дух аж ніяк не найприсутніший у найдуховніших художніх творах. Мистецтво рятується завдяки акту, яким дух у ньому відкидає себе геть. Мистецтво вірно дотримується трепету, але не через регресію до нього. Мистецтво — радше спадщина цього трепету. Дух художніх творів продукує трепет, екстеріоризуючи його в об'єктах. Таким чином мистецтво бере участь у реальному рухові історії відповідно до закону просвітництва: завдяки саморефлексії генія те, що колись вважали за реальність, подалося в уяву й живе в ній, усвідомивши власну нереальність. Історичний шлях мистецтва як одуховлення — це шлях критики міфу, а також шлях до його спасіння: уява підтверджує можливості того, що вона пригадує. Такий подвійний рух духу в мистецтві відображує радше його праісторію, вписану в його концепцію, ніж емпіричну історію. Невпинний рух духу до того, що уникло його, стає в мистецтві голосом, який промовляє замість утраченого за давніх часів.

Мімезис у мистецтві додуховний, він суперечить духові, хоча саме від нього спалахує дух. У художніх творах дух обернувся на принцип конструкції, але досягає своєї мети лише там, де підноситься з того, що треба конструювати, з міметичного імпульсу, радше припасовуючись до нього, ніж дозволяючи собі бути накинутим йому суверенною владою. Форма об'єктивує окремі імпульси тільки тоді, коли йде за ними туди, куди прагнуть вони самі. Тільки це становить μετέξις художніх творів у примиренні. Раціональність художніх творів стає духом лише там, де занурена у свою полярну протилежність. Розбіжність конструктивного та міметичного, якої не може розв'язати жоден художній твір і яка немов є прабатьківським гріхом естетичного духу, має свій відповідник у тому елементі безглуздого та блазенського, що притаманний навіть найвидатнішим художнім творам і що, неприхований, становить частину їхнього значення. Причина незадовільності будь-якого класицизму полягає в тому, що він згнічує цей елемент; мистецтво має недовіряти такому згніченню. Дедалі більше одуховлення мистецтва в ім'я зрілості тільки виразніше акцентує це безглуздe; що більшою мірою власна організація художнього твору уподібнюється до логічного порядку завдяки своїй внутрішній несуперечливості, то очевидніше різниця між логічністю художнього твору і логічністю, накинутою ззовні, стає пародій-

єю на цю зовнішню логічність; що розважливіший художній твір згідно зі своєю формальною конституцією, то безглуздіший він, коли брати до уваги емпіричні критерії розумності. Але його безглуздість — теж частина осуду тієї емпіричної раціональності: адже раціональність суспільної практики стала самодостатньою метою і тому перетворилась на ірраціональне та хибне, на засіб, що заступив мету. Безглузде в мистецтві, що його глухі до муз добачають швидше, ніж ті, хто наївно живе мистецтвом, і глупота абсолютизованої раціональності взаємно звинувачують одне одного; а втім, коли дивитися з погляду практики самозбереження, щастя й секс теж безглузді, і це уїдливо може підтвердити кожен, хто позбавлений їх. Безглуздість — це залишок мімезису в мистецтві, ціна його відокремлення. Філістер, засуджуючи цей елемент, завжди має й мізерне виправдання. Безглузде як варварський залишок чогось чужого формі, відразу зазнає в мистецтві невдачі, тільки-но воно не спромагається сформувати його та відобразити. Якщо безглузде лишається на рівні дитячого і, де тільки змога, його й трактують як таке, то вже немає перешкод для його злиття з обрахованими *fun*, веселощами, індустрії культури. Самою своєю концепцією мистецтво зумовлює кітч; немов зобов'язане сублімувати безглузде, воно припускає існування освітніх привілеїв та класових відносин, і *fun* — це кара, якої зазнає за це мистецтво. А проте безглузді елементи художніх творів найтісніше споріднені з їхніми безінтенційними рівнями, а отже, — у видатних творах, — найближчі до їхньої таємниці. Дурнуваті сюжети, як-от в операх "Чарівна флейта" та "Вільний стрілець", мають завдяки такому засобу, як музика, більше правдивого змісту, ніж цикл "Перстень Нібелунґів", який поважно заміряється на щось остаточне. У своєму блазенському елементі мистецтво, втішаючи, пригадує праісторію, що минала в первісному світі тварин. Спільні ігрища людиноподібних мавп у зоопарках скидаються на блазенські вистави. Порозуміння дітей із блазнями — це порозуміння з мистецтвом, яке дорослі виганяють із себе так само, як виганяють порозуміння з тваринами. Людям не вдалося так цілковито згнітити свою подібність до тварин, щоб не мати колись змоги миттю добачити її і при цьому виповнитися радощів; в малих дітей і тварин, здається, однакова мова. В подібності блазнів до тварин проблискує подібність мавп до людей; поєднання тварина—дурень—блазень — один з фундаментальних рівнів мистецтва.

Як річ, що заперечує світ речей, кожен художній твір апріорі безпорадний, коли має отримати леґітимацію з боку цього світу, але внаслідок такої апріорності мистецтво не може просто відкинути вимогу тієї леґітимації. Навряд чи випадає дивуватися загадковості мистецтва, коли вважати його не за втіху, якою воно є для тих, хто чужий мистецтву, чи то за виняткову царину, якою воно є для знавців мистецтва, а вбачати в ньому субстанцію особистого сприйняття; проте ця субстанція вимагає, щоб елементи мистецтва були не занедбані, а зміцнені там, де сприйняття мистецтва розхитує саме мистецтво. Натяк на це можна отримати тоді, коли художні твори сприймають у так званих культурних контекстах, що чужі або несумірні їм. У цій ситуації художні твори опиняються голі перед випробуванням свого *cui bono*, кому на користь, — випробуванням, від якого їх захищає тільки дірявий дах рідної культури. В таких ситуаціях непоштиве запитання, що ігнорує табу на естетичні зони, часто стає фатальним для якості художнього твору; коли споглядати абсолютно ззовні, сумнівність художніх творів розкривається не меншою мірою, ніж коли споглядати їх абсолютно зсередини. Загадковість художніх творів пов'язана з історією. Завдяки історії вони колись були загадками, і саме історія знову і знову робить їх такими, і навпаки, лиш історія, надавши їм авторитету, відганяє від них прикре запитання про їхній *raison d'être*, сенс існування. Загадковість художніх творів зумовлена не так їхньою ірраціональністю, як раціональністю: що послідовніше опановані твори, то виразніше проступає їхня загадковість. Завдяки формі художні твори набувають подібності до мови, немов повідомляючи кожним своїм елементом це і тільки це, а водночас те, що вислизає.

Усі художні твори й мистецтво загалом — загадка, і це ще з античної доби дратувало теорію мистецтва. Те, що художні твори щось промовляють, а водночас приховують, характеризує цю загадковість із погляду мови. Загадковість по-блазенському пустує; якщо перебувати в художньому творі, брати участь у його завершенні, ця загадковість стає невидимою, а коли вийти з твору, розірвати угоду з його іманентним контекстом, загадковість повертається, наче дух. Навіть цим винагороджується вивчення тих, хто чужий мистецтву: поблизу них загадковість мистецтва стає очевидною аж до його цілковитого заперечення, незумисне крайньою критикою мистецтва і — а це вже поведінка з певним ґанджем — підтвердженням його правди. Людям, далеким від мистецтва, неможливо пояснити, що таке мистецтво; вони неспроможні запровадити інтелектуальне

розуміння мистецтва у своє живе сприйняття. Вони так переоцінюють принцип реальності, що просто накладають табу на естетичне ставлення; підбурена схваленням мистецтва з боку культури, чужість мистецтву часто переходить в аґресію, і це не остання причина, яка заохочує нині суспільну свідомість до деестетизації мистецтва. Загадковість мистецтва можуть елементарно підтвердити так звані немузикальні люди, що не розуміють "мови музики", чують самі нісенітниці й дивуються, навіщо цей увесь гармидер; різниця між тим, що чують такі люди, і тим, що чують утаємничені, якраз і визначає загадковість мистецтва. Ця загадковість, звичайно, поширюється не тільки на музику, чия неконцептуальність робить загадковість майже занадто очевидною. На кожного, хто не хоче немов копіювати художній твір відповідно до дисципліни, якої той вимагає, картина або вірш дивляться тими самими порожніми очима, які звертає музика на людей, чужих мистецтву, і саме цей порожній запитальний погляд мають бачити сприйняття та інтерпретація художніх творів, якщо не хочуть збитися на манівці; не побачивши прірви, від неї не відсахнешся; хоч як стережеться свідомість, щоб не схибити, саме в цих її намаганнях криється потенціал її згуби. Немає жодної відповіді, яка могла б задовольнити тих, хто запитує: "Навіщо наслідувати щось?" Або: "Навіщо розповідати про щось, ніби воно відбувалося справді, тимчасом, як це вочевидь суперечить фактам і просто перекручує реальність?" Художні твори тим паче безпорадно замовкають перед запитанням "Навіщо це все?", перед докором за їхню реальну недоцільність. Якщо, наприклад, хтось відповість, що вигадана оповідь може краще передати сутність соціально-історичної реальності, ніж точне протоколювання, можна заперечити, що саме це — вже справа теорії, а теорія не потребує вигадок. Цей вияв загадковості як безпорадності перед лицем багатьох начебто принципових запитань знайомий і в куди ширшому контексті: адже не менше спантеличує запитання про так званий сенс життя[1]. Збентеження, спричинене такими запитаннями, дуже легко сплутати з їхньою неспростовністю; рівень їхньої абстракції такий далекий від того, що без опору можна узагальнити, що зникає навіть те, про що запитували. Розуміння загадковості мистецтва не тотожне розумінню конкретних творів, а саме: об'єктивному відтворенню їх зсередини в процесі сприйняття, так само як у царині музики інтерпретація певного музичного твору означає його належне виконання. Перед лицем загадковості мистецтва саме розуміння стає про-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Negative Dialektik, 2. Aufl. — Frankfurt a. M., 1967. — S. 352 seq.

блематичною категорією. Хто розуміє художні твори тільки через іманентність свідомості в них, якраз нітрохи не розуміє їх, і що більше таке розуміння, то дедалі зростає усвідомлення його недостатності, бо воно лишається сліпим у чарах мистецтва, де йому протиставлений правдивий зміст мистецтва. Якщо той, хто виходить за межі художнього твору або ніколи не був у них, реєструє загадковість із неприязню, ця загадковість оманливо зникає в художньому сприйнятті. Що краще розуміють художній твір, то більшою мірою його можна розгадати в якомусь вимірі й дедалі непрозорішою стає його конститутивна загадковість. Твір знову стане яскравим та виразним тільки при найглибшому художньому сприйнятті. Якщо твір розкривається цілком, він показує себе як запитання й вимагає рефлексії; потім твір зникає вдалині, щоб зрештою знову повернутися до тих, кому здається, ніби вони розуміють його, і вдруге заскочити їх запитанням: "Що це?" Конститутивний характер загадковості можна роздивитися там, де її бракує: художні твори, що відкриваються споглядання та мисленню без остачі, — це не художні твори. Проте загадка тут аж ніяк не синонім такого загальнопоширеного слова, як "проблема", яке з погляду естетики вживають лиш у точному значенні завдання, поставленого іманентною композицією художніх творів. Художні твори є загадкою в не менш точному значенні. Вони містять потенціал розгадки, бо ця розгадка не є об'єктивно даною. Кожен художній твір — це картинка-загадка, але ця загадка конституйована таким чином, що лишається дратливою, наперед визначеною поразкою її спостерігача. Картинка-загадка жартівливо повторює те, що художні твори здійснюють серйозно. А зокрема художні твори скидаються на картинки-загадки ось чим: те, що вони ховають, як-от лист з оповідання По, — видиме і завдяки цій видимості сховане. Мова, по-дофілософському описуючи естетичне сприйняття, послуговується таким цілком слушним висловом: людина розуміє щось про мистецтво, а не розуміє мистецтво. Знання мистецтва — це поєднання адекватного розуміння матеріалу і обмеженого нерозуміння загадки; воно нейтральне до прихованого. Той, хто дивиться на мистецтво тільки з розумінням, робить його самоочевидним, а отже, й найдальшим від того, чим воно є насправді. Коли хто хоче надто близько підступити до веселки, вона зникає. Серед усіх мистецтв музика нам правитиме за прототип, бо є водночас і цілковитою загадкою, і цілком очевидною. Її годі розгадати, можна тільки розшифрувати її форму, і саме це має робити філософія мистецтва. Тільки той розуміє музику, хто слухає її з такою самою відчуженістю, як немузикальна натура, і з такою близькістю, як у Зиґфріда, що розумів мову птахів. А втім, унаслідок розуміння

загадковість мистецтва не щезає. Навіть успішно інтерпретований художній твір потребує дальшого розуміння, немов сподівається якогось спасенного слова, що розвіє його конститутивне затьмарення. Відображення художніх творів в уяві — найдовершеніший і найоманливіший сурогат розуміння, хоча, звичайно, це й крок до нього. Той, хто може адекватно уявити музику, не чуючи її, має з нею той зв'язок, якого потребує розуміння. Розуміння в найвищому значенні цього слова — розгадка загадковості, що водночас підтримує загадковість, — залежить від одуховлення мистецтва й художнього сприйняття, першим засобом якого є уява. Але одуховлення мистецтва підступає до загадковості не безпосередньо через концептуальне пояснення, а через конкретизацію загадковості. Розгадати загадку — означає обґрунтувати її нерозв'язність — той погляд, який художні твори спрямовують на спостерігача. Вимога художніх творів, що вони мають бути зрозумілими внаслідок того, що збагнуть їхній зміст, пов'язана зі сприйняттям саме цих творів, але її можна задовольнити тільки з допомогою теорії, що відображує сприйняття. Те, на що покликається загадковість художніх творів, можна обдумати лиш опосередковано. Закид феноменології мистецтва, як і будь-якій феноменології, яка уявляє, ніби може безпосередньо доторкнутися до сутності, полягає не в тому, що вона антиемпірична, а навпаки, в тому, що вона припиняє міркувальне сприйняття.

Не раз висміювана незрозумілість герметичних художніх творів є визнанням загадковості всього мистецтва. Обурення герметичними творами почасти пояснюється тим, що вони розхитують розуміння й традиційних творів. Загальновизнано, що художні твори, схвалені традицією та громадською думкою як добре зрозумілі, ховаються за своєю ґальванізованою поверхнею й стають цілком незрозумілі, а ті вочевидь незрозумілі твори, що наголошують на своїй загадковості, потенційно найзрозуміліші. Мистецтву бракує концепції, в найсуворішому значенні цього слова, навіть там, де воно вдається до концепцій і пристосовує свій фасад до розуміння. Жодна концепція не входить у художній твір такою, як вона є, бо кожна змінюється так, що її широта може зменшитись, а значення стати іншим. У вірші Тракля слово "соната" набуває контекстуального значення, якого йому надають його звучання та утворені віршем асоціації; якщо хто захоче уявити собі якусь конкретну сонату на основі навіяних неясних звуків, значення цього слова у вірші може бути невловленим і породжений образ узагалі не відповідатиме ні тій сонаті, ні формі сонати загалом. Водночас таке уявляння було б легітимованим, бо це слово утворюється із фраґментів, уривків сонат і навіть своєю звукоформою нагадує зву-

ки, що їх мали на увазі і що пробуджені в творі. Термін "соната" характеризує вкрай артикульовані, мотиваційно й тематично опрацьовані та внутрішньо динамічні твори, єдність яких є вочевидь диференційованим різноманіттям, із розвитком та репризою. Рядок "Є кімнати, повні акордів та сонат"[1] зберігає дуже мало з цього, передаючи, проте, відчуття дитини, що називає слова; він має більше спільного з сумнівною назвою "Місячна соната", ніж із самою композицією, хоча не є випадковим; без тих сонат, які грала його сестра, не було б ізольованих звуків, у яких шукає притулку смуток поета. Щось подібне до цього властиве у вірші навіть найпростішим словам, витягненим з комунікативного мовлення, і тому Брехтова критика незалежного мистецтва, мовляв, воно просто повторює те, що й так уже існує, не влучає в ціль. Навіть у Тракля всюдисутня *copula*, зв'язка, "є" відчужена в художньому творі від свого концептуального значення: вона не виражає ніякого екзистенційного присуду, становлячи тільки його блідий наслідковий образ, якісно змінений аж до заперечення; твердження, мовляв, щось є, означає і більше, і менше та охоплює висновок, що його нема. Там, де Брехт або Карлос Вільямс саботують у вірші поетичне й наближаються до простого емпіричного повідомлення, справжнім результатом аж ніяк не є таке повідомлення: коли вони полемічно відкидають піднесений ліричний тон, емпіричні речення, перенесені до естетичної монади, набувають, завдяки контрасту з нею, зовсім іншої якості. Антиліричний тон і відчуження засвоєних фактів — два аспекти однієї ситуації. Навіть саме судження зазнає в художньому творі метаморфози. Художні твори як синтез аналогічні судженню, проте в самих художніх творах синтез не завершується судженням, із жодного художнього твору не можна виснувати його судження, жоден з них не є так званим висловлюванням. Через те виникає сумнів, чи художні твори взагалі можуть бути заанґажованими, навіть там, де вони виставляють свою заанґажованість. Те, з чим вони пов'язані, те, що зумовлює їхню єдність, не можна сформулювати як певне судження, навіть як судження, яке вони самі сформулювали словами та реченнями. В Меріке є невеличкий вірш, названий "Афоризми мишоловки". Якщо обмежитись інтерпретацією лише його дискурсивного змісту, вірш означатиме не що інше, як садистське ототожнення з тим, що цивілізовані звичаї заподіяли тварині, зневаженій як паразит.

[1] *Georg Trakl.* Die Dichtungen, hg. von W. Schneditz, 7. Aufl. — Salzburg, без року вид. — S. 61 ("Psalm").

Афоризми мишоловки

Дитина тричі обходить мишоловку і співає:

Маленький гість, маленька хатка.
Ох, любі миші та мишенятка,
Ідіть до нас сміливо,
Як місяць зійде сяйливий!
І двері щільно причиніть.
Ви чуєте? Тягніть
І лише хвостиків пильнуйте!
А по вечері заспіваймо,
А по вечері затанцюймо,
Із нами геть усі танцюйте!
Ура, ура!
Мабуть, і кицька затанцює нам стара[1].

Дитяча іронія " Мабуть, і кицька затанцює нам стара", якщо вона справді має бути іронією, а не мимовільним товариським образом спільного танцю дитини, кота й миші, коли обидві тварини поспиналися на задні лапи, одного разу привласнена віршем, уже не має останнього слова. Звести вірш до іронії означає знехтувати як його соціальний, так і поетичний зміст. Цей вірш — позбавлений судження рефлекс мови на гидкий, соціально зумовлений ритуал, і як такий він трансцендує цей ритуал, підпорядковуючись йому. Жест вірша, що вказує на ритуал, немов інакше й бути не може, своєю самоочевидністю звинувачує й судить нерозривну іманентність цього ритуалу. Мистецтво судить, лиш утримуючись від судження, і в цьому полягає його захист від грубого натуралізму. Форма, що визначає вірш як відлуння якогось міфічного заклинання, заперечує настрій вірша. Відлуння примирює. Такі процеси, відбуваючись усередині художніх творів, справді роблять їх нескінченними в собі. Художні твори відрізняються від сиґніфікативної мови не тим, що не мають значення, а тим, що це значення внаслідок свого поглинання змінюється, зводиться до випадкового. Рухи, завдяки яким стається це поглинання, конкретно визначені будь-яким естетично сформованим об'єктом.

Із загадкою художні твори мають таку спільну рису, як дуалізм визначеного і невизначеного. Художні твори — це знаки запитання, неоднозначні навіть унаслідок синтезу. Проте їх-

[1] *Eduard Mörike*. Sämtliche Werke, hg. von J. Perfahl та ін., Bd. I.— München, 1968. — S. 855.

ній контур такий точний, що визначає те місце, де художній твір уривається. Як і в загадці, відповідь прихована, дарма що її вимагає структура. Це функція іманентної логіки твору, його закономірності, і це становить теодицею уявлення про мету в мистецтві. Мета художніх творів — визначеність невизначеного. Художні твори доцільні в собі, не маючи будь-якої певної мети за межами своєї комплекції, проте їхня доцільність леґітимована як образ відповіді на загадку. Завдяки організації художні твори стають чимсь більшим, ніж вони є. В останніх естетичних дискусіях, надто про образотворче мистецтво, стала доречною концепція *écriture*, натхнена, мабуть, малюнками Клее, що наближаються до кривулястого письма. Ця категорія модерного мистецтва висвітлює, наче прожектор, мистецтво минулих часів; усі художні твори є письмом, а не тільки ті, що вочевидь є такими; художні твори — ієрогліфи, до яких утрачено код, і ця втрата — аж ніяк не останній складник їхнього змісту. Художні твори є мовою тільки як письмо. Якщо жоден художній твір ніколи не був судженням, то кожен художній твір містить елементи, що походять від судження і є слушними або хибними, правдивими або неправдивими. Проте мовчазна й визначена відповідь художніх творів розкривається інтерпретації не відразу, не як нова безпосередність, а тільки з допомогою всіх опосередкувань, — опосередкувань дисципліни твору, а також мислення і філософії. Загадковість переживає інтерпретацію, що досягає відповіді. Якщо загадковість художніх творів не локалізована в тому, що сприймається в них, — в естетичному розумінні, — а тільки зненацька виникає в дистанції, сприйняття, яке занурюється в художні твори й винагороджене підтвердженням, саме стає загадковим: загадку багатозначно переплетеного можна однозначно, а отже, й переконливо зрозуміти. Адже іманентне сприйняття художніх творів, хоч де воно починається, справді є, як писав Кант, необхідним і прозорим аж до найвитонченіших нюансів. Музикант, що розуміє свою партитуру, йде за її найменшими порухами, але в певному розумінні він не знає, що грає; не інакша ситуація й з актором, і саме тут найяскравіше виявляється міметична спроможність у практиці художнього виконання як наслідування динамічних кривих виконуваного; це квінтесенція розуміння по цей бік загадковості. Але тільки-но сприйняття художніх творів бодай трохи слабне, вони репрезентують свою загадку як ґримасу. Сприйняття художніх творів невпинно перебуває під загрозою їхньої загадковості. Якщо загадковість цілком зникає зі сприйняття, якщо сприйняття при-

пускає, що воно вже цілком іманентне об'єктові, очі загадки зненацька розплющуються знову, і саме таким чином зберігається серйозність художніх творів (яка прозирає з архаїчних образів і замаскована в традиційному мистецтві його узвичаєною мовою), щоб посилитись до цілковитого відчуження.

Якщо процес, іманентний художнім творам, конституює загадку, тобто те, що перевершує значення всіх їхніх часткових елементів, цей процес водночас пом'якшує загадку, тільки-но художній твір сприймається вже не як фіксований, — отже, й марно інтерпретований, — а як ще раз створений у своїй об'єктивній конституції. У виконаннях, які не роблять цього, які не інтерпретують, у-собі художніх творів, якому начебто служить такий аскетизм, стає здобиччю своєї німоти; будь-яке неінтерпретаційне виконання позбавлене значення. Якщо деякі різновиди мистецтва — драма й певною мірою музика — вимагають, аби їх грали та інтерпретували, щоб вони могли стати тим, чим вони є, — нормою, якої не може відкинути кожен, хто добре знайомий із театром та подіумом і знає якісну різницю між тим, що потрібне там, і текстами та партитурами, — то ці різновиди, власне, виявляють тільки поведінку будь-якого художнього твору, навіть тих, які не хочуть, щоб їх виконували, і ця поведінка полягає в тому, що кожен твір повторює сам себе. Художні твори схожі самі на себе, проте звільнені від примусу тотожності. Твердження перипатетиків, що тільки схоже може пізнати схоже, — твердження, яке дедалі більший раціоналізм звів до маргінальної вартості, — відокремлює пізнання, яке є мистецтвом, від концептуального пізнання: по суті, міметичне чекає міметичної поведінки. Якщо художні твори роблять себе схожими не на щось, а на себе, тоді їх розуміє тільки той, хто наслідує їх. Тільки так треба розглядати драматичні та музичні тексти, а не як квінтесенцію вказівок для виконавців: вони є застиглим наслідуванням художніх творів, фактично самих себе, і саме такою мірою вони конститутивні, дарма що завжди пронизані сиґніфікативними елементами. Цим творам, власне, байдуже, будуть вони виконані чи ні, але не байдуже те, що їхнє сприйняття, яке, відповідно до ідеалу, є внутрішнім і німим, наслідує їх. Таке наслідування вичитує вузол значення художніх творів з їхніх *signa*, знаків, і дотримується цього вузла, так само як наслідування дотримується кривих, у яких з'являється художній твір. Як закони свого наслідування, диверґентні засоби знаходять свою єдність — єдність мистецтва. Якщо в Канта дискурсивне пізнання має зрікатися внутрішнього аспекту речей, тоді художні

твори — об'єкти, чию істину можна уявити не інакше, як істину їхнього внутрішнього аспекту. Наслідування — шлях, що веде до цього внутрішнього аспекту.

Художні твори промовляють наче феї в казках: "Якщо хочеш абсолют, ти матимеш його, та тільки не впізнаєш його". Істина дискурсивного пізнання неприхована, і тому дискурсивне пізнання не має її; пізнання, що є мистецтвом, має її, але як те, що несумірне мистецтву. Художні твори завдяки свободі суб'єкта в них менш суб'єктивні, ніж дискурсивне пізнання. Маючи несхибний компас, Кант підпорядкував мистецтво телеологічній концепції, справжнє застосування якої він не відступив емпіричному розумові. Але та брила, яка, згідно з Кантовою доктриною, відгороджує в-собі від людей, формує це в-собі в художніх творах — у його питомій царині, де вже не має бути жодної різниці між у-собі й для-нас, — у загадкові фігури: саме як заблоковані художні твори — образи буття-в-собі. Зрештою, в загадковості мистецтва, завдяки якій мистецтво найрішучіше протиставить себе безперечному існуванню об'єктів дії, й далі живе загадка мистецтва. Мистецтво стає загадкою, бо постає так, неначе розв'язало те, що є загадкою в бутті, тимчасом, як загадка в просто сутньому стає забутою внаслідок свого надміру сильного скам'яніння. Що густішу мережу категорій напинають люди навколо того, що є іншим, ніж суб'єктивний дух, тим ґрунтовніше вони відзвичаюються від подиву перед тим іншим і дурять себе дедалі тіснішою близькістю з тим, що чуже їм. Мистецтво намагається виправити цю ситуацію, але кволо, і швидко знесилюється. Мистецтво апріорі змушує людей дивуватися, так само як колись Платон вимагав цього від філософії, що, проте, вирішила на користь протилежного.

Загадковість художніх творів полягає у їхній фраґментарності. Якби їм була притаманна трансцендентність, вони були б не загадками, а містеріями; вони — загадки, бо своєю фраґментарністю заперечують те, чим хотіли б бути насправді. Тільки в недавньому минулому — в Кафчиних розбитих алегоріях — ця фраґментарність стала тематичною. Ретроспективно всі художні твори нагадують ті жалюгідні алегорії на цвинтарі — розбиті надгробки. Художні твори, хоч на яку вони досконалість претендують, підстрижені; те, що вони означають, — не їхня сутність, і це стає очевидним з того, що їхнє значення немов заблоковане. Аналогія з астрологічним забобоном, що начебто і спирається на якийсь зв'язок, і водночас не дає його роздивитись, надто очевидна, щоб її можна було

чимшвидше відкинути; пов'язаність мистецтва з забобоном — це тавро мистецтва. Мистецтво надто охоче й нерозумно перетворює цей ґандж на свою заслугу. Ота багаторівневість мистецтва, що стала притчею во язицех, — це хибна справжня назва його загадковості. Ця загадковість має, проте, в мистецтві той антиестетичний аспект, який Кафка розкрив остаточно. Зазнавши невдачі перед лицем властивого їм самим елементу раціональності, художні твори загрожують скотитися в царину міфу, з якої їх так невпевнено вибороли. Мистецтво опосередковується до духу — того елементу раціональності — завдяки тому, що створює свої загадки міметично, немов ті загадки вигадує сам дух, проте неспроможне запропонувати розгадки; саме в загадковості художнього твору, а не в його інтенціях і виявляється цей дух. Фактично, процес творчості видатних митців споріднений із побудовою загадок, про що свідчить, наприклад, те, що композитори не одне століття полюбляють загадкові канони. Загадковий образ мистецтва — це конфігурація мімезису й раціональності. Загадковість виникла в процесі історичного розвитку. Мистецтво — це те, що лишилося після втрати того, що колись мало виконувати магічні, а згодом культові функції. Своє "навіщо" (а як сказати парадоксально — свою архаїчну раціональність) мистецтво розбиває й перетворює на елемент свого буття-в-собі. Таким чином, мистецтво стає загадковим: коли воно вже не існує для мети, яка наповнювала його значенням, то чим воно, власне, є? Загадковість мистецтва спонукає його іманентно виражатися так, що воно набуває значення завдяки формуванню свого увиразненого браку значення. Саме цією мірою загадковість художніх творів — це ще не все, що притаманне їм: адже кожен автентичний художній твір пропонує ще й розв'язок своєї нерозв'язної загадки.

І, нарешті, художні твори загадкові завдяки не своїй композиції, а своєму правдивому змісту. Невтомно повторюване запитання, що виривається в кожного, хто підступає до художнього твору: "Що це таке?" — перетворюється на питання: "А це правда?" — тобто на питання про абсолют, і кожен художній твір реаґує на нього тим, що вивільняється від дискурсивної форми відповіді. Табу на будь-яку можливу відповідь — це все, що може запропонувати дискурсивне мислення. Натомість мистецтво, будучи міметичною боротьбою з цим табу, намагається дати цю відповідь, але, позбавлене суджень, не дає її і завдяки цьому стає загадковим, немов страх, породжений первісним світом, хоч і змінюється, не зник; усе мистецт-

во — сейсмограма цього страху. До загадки мистецтва немає ключа, як і до письма багатьох народів, що зникли з лиця землі. Крайня форма, в якій можна сформулювати питання, поставлене загадковістю мистецтва, така: "Є тут значення чи немає?" Адже жоден художній твір не позбавлений внутрішньої єдності, хоч якою великою мірою ця єдність може змінюватись на свою протилежність. Але внаслідок об'єктивності художнього твору ця єдність висуває претензію на об'єктивність значення в собі. Цю претензію не те що годі задовольнити — їй суперечить досвід. Загадковість проступає в кожному художньому творі по-різному, але так, наче відповідь, якої вона вимагає (як-от відповідь сфінкса), завжди має бути однакова, дарма що тільки в розмаїтті, а не в єдності, яку загадка, можливо, оманливо, обіцяє. Чи та обіцянка є ошуканством — ось де загадка.

Правдивий зміст художніх творів — це об'єктивний розв'язок загадки, поставленої кожним художнім твором. Вимагаючи свого розв'язку, загадка вказує і на правдивий зміст. Цей зміст можна розкрити тільки завдяки філософській рефлексії. Тільки це виправдовує естетику. Хоча жоден художній твір не можна звести до раціоналістичних визначень, так само як і до певних суджень, кожен твір унаслідок нужденності своєї загадковості однаково звертається до інтерпретаційного розуму. Жодного заклику не можна вичавити з "Гамлета", але від цього його правдивий зміст не зменшується. Великі митці — Ґете, що писав казки, і не меншою мірою Бекет — не хотіли навіть братися до інтерпретацій, а тільки наголошували на різниці між правдивим змістом і свідомістю та намірами автора, і то з силою свого власного самоусвідомлення. Художні твори, надто найвищої гідності, ще чекають на свою інтерпретацію. Твердження, буцімто в них нема що інтерпретувати, буцімто вони просто існують, стирає межу між мистецтвом і немистецтвом. Зрештою, можливо, навіть килими, орнаменти — все необразне — з тугою чекають свого дешифрування. Розуміння правдивого змісту постулює критику. Нічого не можна зрозуміти, не зрозумівши спершу його правди або неправди, і саме цим переймається критика. Історичний розвиток художніх творів через критику і філософський розвиток їхнього правдивого змісту перебувають у взаємодії. Теорія мистецтва не повинна ставати за межами мистецтва, а має віддатися законам його розвитку, визнаючи, що художні твори герметично відокрем-

люються від усвідомлення цих законів. Художні твори загадкові, будучи фізіономікою об'єктивного духу, що ніколи не є прозорим у мить своєї появи. Категорія абсурдного, найнепіддатливіша інтерпретації, притаманна тому духові, який необхідний для інтерпретації художніх творів. Водночас потреба художніх творів в інтерпретації, тобто у виробництві їхнього правдивого змісту, — це тавро їхньої конститутивної недостатності. Художні твори не досягають того, чого об'єктивно шукають у них. Їхню загадку становить зона невизначеності між недосяжним і вже реалізованим. Вони мають правдивий зміст і не мають його. Позитивна наука й філософія, що походить від неї, не розкривають його. Правдивий зміст — ані фактичний зміст художнього твору, ані його крихка й залежна тільки від нього логічність. Правдивий зміст мистецтва — це й не ідея мистецтва (дарма що ця думка так подобалась традиційній філософії), навіть якщо то така широка ідея, як ідея трагічного чи конфлікту скінченного з нескінченним. Справді, у своїй філософській конструкції така ідея підноситься над чисто суб'єктивним наміром, проте, хоч як її застосовують, вона, абстрактна, лишається зовні художнього твору. Навіть ідеалістична емфатична концепція ідеї зводить художні твори до прикладів ідеї як чогось завжди-того-самого. Це оголошує вирок панування ідеї в художньому творі, і тому ця ідея вже не може протистояти філософській критиці. Зміст [*Gehalt*] мистецтва не зводиться до ідеї, а є екстраполяцією незводжуваного, і серед академічних естетиків тільки Фрідріх Теодор Фішер звернув на це увагу. Якою малою мірою правдивий зміст збігається з суб'єктивною ідеєю, з намірами митця, доводить найпростіше міркування. Є художні твори, в яких митець чисто і просто створює те, що хотів, а результат править лише за вказівку на те, що він хотів сказати, збіднюючись, таким чином, до зашифрованої алегорії. Такий твір гине, тільки-но філологи витягнуть із нього те, що вклав туди художник, і схема цієї тавтологічної гри зберігає слушність і в багатьох випадках музичного аналізу. Різниця між правдою та наміром у художніх творах стає очевидна критичній свідомості, коли інтенція митця спрямована на якийсь фальшивий об'єкт, здебільшого на ті вічні істини, в яких просто повторюється міф. Неминучість міфу узурпує правду. Незліченні художні твори страждають від того, що репрезентують себе як процес постійного становлення, невпинних змін та розвитку, а проте й далі лишаються позачасною послідовністю завжди-того-самого. Саме в таких точках зламу технологічна критика перетворюється на критику не-

правди, стаючи таким чином на бік правдивого змісту. Чимало промовляє на користь того, що в художніх творах технічна невправність свідчить про метафізичну неправду. Художні твори містять правду водночас із рішучим запереченням, і показати це — завдання сьогоднішньої естетики. Правдивий зміст художніх творів не можна ідентифікувати безпосередньо. Оскільки його можна пізнати тільки опосередковано, він опосередкований у самому собі. Духовний зміст художнього твору — те, що трансцендує фактичне в цьому творі, — не можна пов'язати з тим, що індивідуально, чуттєво дано нам, він радше конституюється завдяки цій емпіричній даності. Саме в цьому полягає опосередкованість правдивого змісту. Духовний зміст не ширяє понад фактурою художнього твору, а художні твори трансцендують свою фактичність своєю фактурою, послідовністю свого опрацювання. Атмосфера художніх творів, найближча до їхнього правдивого змісту і водночас фактична і нефактична, фундаментально відрізняється від настрою, хоч як художні твори виявляють його; навпаки, задля тієї атмосфери формотворчий процес руйнує той настрій. У художніх творах об'єктивність і правда неподільні. Художні твори наближаються до природи завдяки атмосфері об'єктивності та правди в собі, — композитори називають її "подихом" музики, — а не через наслідування природи, і настрій належить якраз до сфери наслідування. Що глибше сформовані художні твори, то непримиренніші вони до будь-якої вигаданої ілюзії, і ця непримиренність — неґативне з'явище їхньої правди. Правда протиставлена фантасмагоричним елементам художніх творів; цілком сформовані художні твори, які критикують як формалістичні, є реалістичними тією мірою, якою реалізовані в собі, і лише завдяки цій реалізації вони досягають свого правдивого змісту, своєї духовності, а не просто означають цей зміст. Але навіть те, що художні твори трансцендують себе завдяки своїй реалізації, не ґарантує їхньої правди. Чимало досить видатних творів правдиві як експресія свідомості, яка сама по собі фальшива. Це з'ясовує лише трансцендентна критика, як-от критика Ваґнера з боку Ніцше. Вада цієї критики полягає не тільки в тому, що вона судить про свій предмет згори, а не приміряється до нього. Цій критиці перешкоджає і обмежене уявлення про правдивий зміст; здебільшого це культурно-філософське уявлення, що нехтує іманентний історичний елемент естетичної правди. Розрив між тим, що правдиве в собі, і просто адекватною експресією фальшивої свідомості неможливо підтримувати, бо справжня свідо-

мість досі не існувала і немає жодної свідомості, яка б немов із висоти пташиного лету добачила той розрив. Повна презентація фальшивої свідомості дає їй назву і сама є правдивим змістом. Через те художні твори розгортаються не тільки через інтерпретацію та критику, а й через спасіння, яке спрямоване на правду фальшивої свідомості в естетичному з'явищі. Видатні художні твори не здатні брехати. Навіть там, де їхній зміст — ілюзія, тією мірою, якою цей зміст необхідно є ілюзією, він містить правду, яку засвідчують художні твори; неправдивими є тільки невдалі художні твори. Мистецтво, повторюючи чари реальності, сублімуючи їх до образу, водночас має тенденцію визволятися від них; сублімація і свобода взаємоузгоджуються. Чари, якими мистецтво завдяки своїй єдності охоплює *membra disjecta* реальності, запозичені в реальності і трансформують мистецтво в неґативне з'явище утопії. Те, що, завдяки своїй організації, художні твори становлять щось більше не тільки як просто організовані, а як і сам організаційний принцип, — бо як організовані вони набувають ілюзії невиготовленості, — визначає їх як духовні. Ця визначеність, ставши пізнаною, перетворюється на їхній зміст. Художній твір виражає його не тільки своєю організацією, й через її руйнування, яке та організація зумовлює. Саме це й пояснює притаманну нашій сучасності любов до пошарпаного й брудного, а також алергію до розкоші та гречності. За основу цього править усвідомлення брудних аспектів культури, прихованих шкаралущею її самовдоволеності. Мистецтво, що зрікається щастя тієї барвистості, у якій реальність відмовляє людям, а отже, зрікається й будь-якого чуттєвого сліду значення, є одуховленим мистецтвом; у такому непоступливому зреченні дитячого щастя мистецтво становить алегорію позбавленої ілюзій реальності щастя, проте з однією фатальною засторогою з боку химерного: такого щастя не існує.

Філософія і мистецтво сходяться у своєму правдивому змісті: правда художнього твору, що дедалі більше розкривається, — це не що інше, як правда філософської концепції. Ідеалізм, маючи цілком слушні підстави, історично — у працях Шелінґа — виснував свою концепцію істини з мистецтва. Внутрішньодинамічну й закриту тотальність ідеалістичних систем вичитано з художніх творів. Та оскільки філософія таки спрямована на дійсність і у філософських працях нема такого високого ступеня автаркії, як у художніх творах, прихований естетичний ідеал цих систем розбивається. Цим системам відплачують власною монетою, кинувши їм ганебну похвалу, мо-

вляв, вони є філософськими художніми творами. Проте очевидна неправда ідеалізму компрометує ретроспективно художні твори. Те, що попри свою автаркію і з допомогою її художні твори йдуть до свого іншого, за межі своїх чарів, виводить їх зі сфери тотожності з собою, яка, власне, й визначає їх. Втрата незалежності з боку мистецтва — аж ніяк не його фатальна поразка. Вона радше стає його обов'язком після засудження того, в чому філософія була дуже подібна до мистецтва. Правдивий зміст художніх творів — це не те, що вони означають, а те, що вирішує, чи художній твір сам по собі правдивий або фальшивий, і лише ця правда художнього твору в собі сумірна філософській інтерпретації і збігається, принаймні з огляду на ідею, з філософською правдою. Для сучасної свідомості, зафіксованої на конкретному й безпосередньому, формування таких відносин з мистецтвом вочевидь становить найбільші труднощі, проте без цих відносин правдивий зміст мистецтва лишиться недоступним: естетичне сприйняття, щоб стати справжнім, має стати філософією. Умову можливої конверґенції філософії і мистецтва слід шукати в елементі універсальності, яким володіє мистецтво завдяки своїй специфікації як мова *sui generis*. Ця універсальність колективна, так само як і філософська універсальність, для якої трансцендентний суб'єкт колись був *signum*, що вказував назад, на колективний суб'єкт. А проте в естетичних образах саме те, що уникає Я, і є колективним, — отже, у правдивому змісті причаїлося суспільство. З'являване, завдяки якому художній твір набагато перевершує просто суб'єкт, — це прорив колективної сутності суб'єкта. Слід спогадів у мімезисі, якого шукає кожен художній твір, — це завжди ще й передчуття стану по той бік розколу між індивідуальним і колективним. Але такі колективні спогади в художніх творах не χωρίς від суб'єкта, а радше стаються через суб'єкт; у своєрідному русі суб'єкта виявляється колективна форма реакції. Не останньою чергою саме через це філософська інтерпретація правдивого змісту має несхитно конструювати цей зміст в одиничному. Завдяки суб'єктивному мімετичному експресивному елементові цього змісту художні твори набувають своєї об'єктивності; вони — ані чистий імпульс, ані його форма, а застиглий процес між ними, і цей процес соціальний.

Нині метафізика мистецтва переймається питанням, як щось духовне, щось виготовлене або, якщо вдатися до мови філософії, щось "просто постульоване" може бути правдою. Тут ідеться не про безпосередньо наявний художній твір, а про

його зміст. Питання про правду чогось виготовленого — це не що інше, як питання про ілюзію й порятунок цієї ілюзії як ілюзії від правди. Правдивий зміст не може бути чимсь виготовленим. Кожен акт виготовлення в мистецтві — це індивідуальне намагання сказати, чим не є сам виріб і чого він не знає: саме це й становить дух мистецтва. Саме тут міститься ідея мистецтва як ідея відновлення природи, що була пригнічена і втягнена в динаміку історії. Природа, образу якої присвячено мистецтво, ще не існує; правдиве в мистецтві — це те, чого не існує. Те, що не існує, розкривається в мистецтві в тому іншому, для якого розум (що визначає тотожність), звівши його до матеріалу, має слово "природа". Це інше — ані єдність, ані концепція, а розмаїття. Таким чином, правдивий зміст репрезентується в мистецтві як розмаїття, а не як концепція, що абстрактно підпорядковує художні твори. Пов'язаність правдивого змісту мистецтва з художніми творами і розмаїття того, що уникає ототожнення, узгоджуються між собою. Серед усіх парадоксів мистецтва, мабуть, найпритаманнішим йому є той, що тільки через виготовлення, через виробництво окремих творів, специфічно й цілком сформованих у собі, а не через безпосереднє бачення мистецтво досягає того, що не виготовлене, — правди. Зі своїм правдивим змістом художні твори перебувають у крайній напрузі. Хоча цей правдивий зміст, позбавлений концепцій, з'являється не інакше, як у виготовленому, він заперечує це виготовлене. Кожен художній твір як структура гине у своєму правдивому змісті; через нього художній твір занурюється в непов'язаність, а це дароване тільки найвидатнішим художнім творам. Історична перспектива загибелі мистецтва становить ідею кожного окремого художнього твору. Немає жодного художнього твору, який не обіцяв би, що його правдивий зміст, тією мірою, якою він з'являється в художньому творі як просто сутнє, реалізується й лишає позаду себе художній твір як пусту шкаралущу, як і пророчать страхітливі вірші Міньйона. Ось де прикмета автентичних художніх творів: те, чим вони видаються, постає так, наче воно не може бути оманливим, дарма що дискурсивне судження неспроможне схарактеризувати його, дійти до його правди. Якщо воно все-таки правда, тоді ця правда разом з ілюзією скасовує й сам художній твір. Визначення мистецтва через естетичну ілюзію неповне: мистецтво містить правду як ілюзію безілюзорності. Сприйняття художніх творів має як свою точку зникнення визнання, що їхній правдивий зміст — аж ніяк не ніщо; кожен художній твір, а передусім абсолютно негативні

художні твори безслівно сповіщають: *non confundar*, не змішуй. Художні твори стали б безсилі, якби були тільки тугою, проте немає жодного солідного твору без туги. Те, завдяки чому вони трансцендують тугу, — це їхня нужденність, що як образ вписана в історично сутнє. Копіюючи цей образ, вони не тільки більші за те, що просто існує, а й беруть участь в об'єктивній істині тією мірою, якою нужденне вимагає свого доповнення і змін. Не для-себе, відповідно до свідомості, а в-собі те, що є, прагне іншого, і художній твір — мова цього прагнення, а зміст [*Gehalt*] художнього твору не менш субстанційний, ніж це прагнення. Елементи цього іншого присутні в реальності, і вони вимагають тільки незначних пересувань, щоб сформувати нову констеляцію і знайти своє правильне місце. Радше ніж наслідувати реальність, художні твори демонструють реальності ці пересування. Зрештою, теорії наслідування годилося б надати протилежного змісту: в певному сублімованому розумінні реальність має наслідувати художні твори. Але вже те, що художні твори існують, вказує на можливість їхнього неіснування. Реальність художніх творів свідчить про можливість можливого. Об'єкт туги художніх творів — реальність того, чого нема, — трансформується в мистецтві у спогад. У спогаді те, що є, як те, що було, поєднується з тим, чого не існує, бо того, що було, вже нема. З часів Платонового вчення про пам'ять про те, чого ще не існує, мріють у спогадах, і тільки вони конкретизують утопію, не зраджуючи її існуванню. Спогад лишається пов'язаним з ілюзією, бо навіть у минулому мрія не була реальністю. Але образний характер мистецтва, його *imago* — це саме те, що, згідно з тезою Бергсона і Пруста, намагається пробудити мимовільні спогади в емпіричному, і ця теза доводить, що її автори — справжні ідеалісти. Вони приписують реальності те, що хочуть урятувати, і те, що властиве тільки мистецтву коштом його реальності. Вони намагаються уникнути прокляття естетичної ілюзії, пересуваючи її якість у реальність. *Non confundar* художніх творів — це межа їхньої негативності, яку можна порівняти з тією, що в романах маркіза де Сада проведена там, де йому не лишається нічого, як назвати найгарніших *gitons des tableaus*, любчиків, *"beaux comme des anges"*, "гарними, мов янголи". На цій вершині, де правда мистецтва трансцендує його ілюзію, мистецтво стає найвразливішим. Претендуючи, на відміну від усього людського, що не може брехати, воно змушене брехати. Мистецтво не має жодної влади над можливістю, що все, зрештою, скінчиться майже нічим, і фіктивне мистецтва полягає в тому, що своїм іс-

нуванням воно стверджує, що переступає межу. Правдивий зміст художніх творів як заперечення їхнього існування опосередкований через них, проте вони аж ніяк не передають його. Те, завдяки чому правдивий зміст — щось більше, ніж постульоване художніми творами, становить їхню μετέξις в історії і певну критику, яку вони здійснюють своєю формою. Історія в художніх творах — це не щось виготовлене, і лиш історія визволяє художній твір від того, що він просто постульований чи виготовлений: правдивий зміст — це не зовнішнє щодо історії, а її кристалізація в художніх творах. Непостульований правдивий зміст художніх творів можна назвати їхнім ім'ям.

Проте в художніх творах це ім'я тільки негативне. Художні твори кажуть, що є більшим за просто сутнє, і то завдяки лише тому, що утворюють констеляцію, як воно є, *"comment c'est"*. Метафізика мистецтва вимагає його повного відокремлення від релігії, від якої воно походить. І самі художні твори не абсолют, і абсолют не є безпосередньо присутнім у них. За свою μετέξις в абсолюті вони покарані сліпотою, що водночас затемнює їхню мову — мову правди: художні твори мають абсолют і не мають його. У своєму рухові до правди художні твори вимагають саме тієї концепції, яку вони задля своєї правди тримають від себе на відстані. Не мистецтву вирішувати, чи негативність є межею мистецтва чи теж правдою. Художні твори апріорі негативні внаслідок закону своєї об'єктивації: вони вбивають те, що об'єктивують, вириваючи це об'єктоване в безпосередності його життя. Власне життя художніх творів живиться смертю. Саме це й визначає якісний поріг модерного мистецтва. Модерністські художні твори міметично віддаються реїфікації, своєму принципові смерті. Намагання уникнути цього елементу становить ілюзорний елемент мистецтва, який воно, з Бодлерових часів, прагне відкинути, не опускаючись, проте, до статусу речі серед інших речей. Вісники модерну — Бодлер і По — були як художники першими технократами мистецтва. Без домішка отрути, фактично без заперечення життя, протести мистецтва проти цивілізаційного тиску були б безпорадною втіхою. Якщо з зародженням модерну мистецтво абсорбувало чужі собі об'єкти, що ввійшли до нього, не зазнавши цілковитої зміни з боку закону його форми, це спонукало мімезис у мистецтві — навіть у монтажі — відступити до його протилежності. Мистецтво було змушене до цього соціальною реальністю. Дарма що, протиставлене суспільству, мистецтво однаково не може зайняти якоїсь позиції за його межами; йому щастить стати в опозицію тільки завдяки

ототожненню з тим, чим воно обурюється. Це становило ще зміст [*Gehalt*] Бодлерового сатанізму, і то куди більшою мірою, ніж конкретна критика буржуазної моралі, що, подолана реальністю, стає по-дитячому дурною. Якби мистецтво хотіло безпосередньо подати протест проти нерозривної мережі, воно б цілком заплуталось, і тому, як напрочуд добре показує твір Бекета "Ендшпіль", мусить або викинути з себе природу, якою переймається, або нападати на неї. Єдиний можливий *parti pris*, намір, що лишається для нього, — це прагнення смерті, водночас критичне й метафізичне. Художні твори походять зі світу речей як своїм перетвореним матеріалом, так і своєю технікою; в них немає нічого, що не належало б до цього світу, і нічого, що коштом меншим, ніж його загибель, можна було б вирвати в цього світу. Тільки завдяки своїй мертвості художні твори беруть участь у примиренні. Але водночас вони лишаються покірними міфові. Оце і є єгипетським у кожному художньому творі. Прагнучи увічнити минуще, врятувати життя від смерті, художні твори вбивають його. Цілком слушно примирювальну силу мистецтва шукають у його єдності, в тому, що воно, згідно з одним давнім штампом, гоїть рани тим самим списом, яким завдає їх. Розум, — що в художніх творах забезпечує єдність навіть там, де мав на увазі розпад, — зрікаючись утручання в реальність та реального панування, досягає певної невинності, хоча навіть у найвидатніших творах естетичної єдності вчувається відлуння соціального насильства; але й унаслідок відмови від панування дух теж стає винним. Акт, що пов'язує і фіксує в художньому творі міметичне й дифузне, не тільки шкодить аморфній природі. Естетичний образ — це протест проти страху природи розпорошитись у хаотичному. Естетична єдність розмаїття видається такою, ніби вона не вчинила над ним жодного насильства, а була вибрана самим розмаїттям. Таким чином, ця єдність, нині не менш реальна, ніж завжди був реальним розрив, переходить у примирення. В художніх творах руйнівна сила міфу пом'якшується внаслідок одиничного характеру повторень, здійснених у реальності, — повторень, що їх художній твір збирає в одиничність на найближчій відстані. В художніх творах дух уже не є давнім ворогом природи. Він злагіднюється, стаючи примирювальним. Мистецтво — це не примирення в класичному розумінні цього слова; примирення — це поведінка художніх творів, завдяки якій вони усвідомлюють нетотожне. Дух не ототожнює нетотожне, а ототожнюється з ним. Мистецтво, прагнучи тотожності з собою, ототожнюється з нето-

тожним, — оце і є сучасна стадія розвитку міметичної сутності мистецтва. Нині примирення як спосіб поведінки художніх творів виявляється саме там, де мистецтво зрікається примирення в художніх творах, форма яких диктує непоступливість. А проте навіть таке непримирене примирення завдяки формі має за свою передумову нереальність мистецтва. Ця нереальність перманентно загрожує мистецтву ідеологією. Мистецтво не опускається до ідеології, і так само ідеологія — це не присуд, який кожен художній твір відганяє від усякої правди. В самій своїй правді, в примиренні, в якому відмовляє емпірична реальність, мистецтво є спільником ідеології, бо вдає фактичне існування примирення. Завдяки своєму апріорі, або, коли хочете, своїй ідеї художні твори заплутуються у вузол провини. Кожен твір, що досягає успіху, трансцендує цей вузол, але мусить і покаятися за цю трансцендентність, і тому його мова намагається знову поринути в мовчанку: художній твір, за словами Бекета, — це *a desecration of silence*, осквернення тиші.

Мистецтво прагне того, чого ще не було, але все, чим є мистецтво, вже було. Мистецтво не спромагається уникнути тіні минувшини. Але те, чого ще не було, конкретне. Номіналізм, напевне, найтісніше пов'язаний з ідеологією в тому, що трактує конкретне як дане, як безперечно наявне і, таким чином, дурить і себе, і людство, стверджуючи, ніби світовий рух перешкоджає тій мирній визначеності сутнього, яка узурпована концепцією даного і пронизана абстрактністю. Навіть конкретне художніх творів навряд чи можна назвати якось інакше, як негативно. Тільки завдяки незамінності свого існування, а не завдяки якомусь одиничному як своєму змістові [*Inhalt*] художній твір відсуває емпіричну реальність як абстрактний та універсальний функціональний вузол. Кожен художній твір — утопія тією мірою, якою він своєю формою передбачає те, чим він нарешті став би, і таким чином збігається з вимогою відкинути чари самототожності, поширювані від суб'єкта. Жоден художній твір не поступається іншому. Це виправдовує неминучий чуттєвий елемент художніх творів: він має своє *hic et nunc*, у якому, попри будь-яке опосередкування, зберігає певну самостійність; наївна свідомість, що завжди чіпляється до цього елементу, — не наскрізь фальшива свідомість. Незамінність, звичайно, перебирає собі функцію зміцнювати віру, що опосередкування не універсальне. Художній твір мусить абсорбувати навіть свого смертельного ворога — замінність; замість тікати в конкретність, художній твір мусить сво-

єю конкретністю репрезентувати тотальний вузол абстракції і, таким чином, опиратися йому. Повторення в автентичних нових художніх творах — це не завжди поступка архаїчній нав'язливій спонуці повторювати. Чимало художніх творів звинувачують цю нав'язливу спонуку і, таким чином, обстоюють те, що Карл Гайнц Гааґ назвав неповторністю; за найдовершенніший приклад тут править Бекетова "П'єса" з ілюзорною нескінченністю її репризи. Чорне й сіре нового мистецтва, його кольористичний аскетизм — це неґативний апофеоз барв. Коли в незвичайних біографічних розділах книжки Сельми Лаґерлеф *"Mårbacka"* опудало райського птаха — щось ніколи не бачене — зцілило паралізовану дитину, ефект цієї яскравої утопії незнищенний, проте нині щось подібне до цього було б уже неможливим: повноважним представником тієї утопії стало тьмяне. Та оскільки для мистецтва утопія — те, чого ще нема, — задрапована в чорне, мистецтво в усіх своїх опосередкуваннях лишається спогадом, — спогадом про можливе на противагу реальному, що згнічує його; чимсь на кшталт уявного відшкодування катастрофи світової історії, свободою, що під дією чарів необхідності не зникла й, можливо, не зникне. Неґативність мистецтва, його μετέξις у тьмяному виявляється в його напружених відносинах із перманентною катастрофою. Жоден сутній, з'явлюваний художній твір не має справжньої влади над тим, що не існує. Саме це відрізняє художні твори від релігійних символів, що своїм з'явищем виражають претензію на трансценденцію безпосередньо наявного. В художніх творах те, що не існує, — це констеляція сутнього. Самою своєю неґативністю, що доходить аж до цілковитого заперечення, художні твори є обіцянкою, немов жестом, яким колись починали розповіді, першим звуком, видобутим із сітари, що обіцяє щось іще не чуте, щось іще не бачене, нехай навіть і найстрашніше; палітурки кожної книжки, між якими око губиться в тексті, пов'язані з обіцянкою камери-обскури. Парадокс усякого нового мистецтва полягає в тому, що воно намагається досягти цього стану, відкидаючи його, так само як початок Прустових *"Recherche"* вигадливо прослизає в книжку без дзижчання камери-обскури, без панорамної перспективи всевідучого оповідача, зрікаючись чарів і лише таким чином здійснюючи їх. Естетичне сприйняття — це сприйняття того, чого дух не знаходить ні у світі, ні в собі самому; це можливість, пообіцяна її неможливістю. Мистецтво — це завжди порушувана обіцянка щастя.

Хоча художні твори не концептуальні й не виражають суджень, вони логічні. В них не було б нічого загадкового, якби їхня іманентна логічність не пристосовувалася до дискурсивного мислення, критеріям якого вони однаково, як правило, не відповідають. Художні твори найближче стоять до форми силогізму та його прототипу в емпіричному мисленні. Твердження, що в темпоральних мистецтвах те або те випливає з чогось іншого, навряд чи метафоричне; те, що якась подія в художньому творі спричинена іншою подією, дає принаймні змогу добачити емпіричний каузальний зв'язок. Одне має випливати з іншого не тільки в суто темпоральних мистецтвах: візуальні мистецтва мають не меншу потребу в логічній послідовності. Обов'язок художніх творів стати самототожними, конфлікт, у якому внаслідок цього обов'язку вони опиняються з субстратом свого іманентного договору, і, нарешті, традиційна ідея досягти гомеостазу вимагають принципу логічної послідовності, — і в цьому полягає раціональний аспект художніх творів. Без своєї іманентної необхідності жоден художній твір не був би об'єктивований; ця необхідність — антиміметичний імпульс мистецтва, імпульс, запозичений ззовні, що об'єднує художній твір як щось внутрішнє. Логіка мистецтва, становлячи парадокс для позаестетичної логіки, — це силогізм без концепції і судження. Вона бере свої висновки з феноменів, щоправда, вже духовно опосередкованих і тому певною мірою логічних. Логічний процес мистецтва відбувається у сфері, чиї засновки й дані позалогічні. Єдність, якої досягають таким чином художні твори, робить їх аналогічними з логікою сприйняття, хоч як далеко їхні технічні процедури, їхні елементи та відносини між ними можуть відступати від процедур, елементів і відносин практичної емпіричної реальності. Зв'язок із математикою, який мистецтво встановило за доби своєї зародкової емансипації і який нині, за доби розпаду його ідіом, знову вийшов на передній план, був самоусвідомленням мистецтва, що усвідомило свій вимір логічної послідовності. Математика з огляду на свій формальний характер теж неконцептуальна; математичні знаки — це не знаки чогось, і математика не більшою мірою, ніж мистецтво, формулює екзистенційні судження; на естетичну природу математики вказували не раз. Мистецтво, звичайно, дурить себе, тільки-но воно, збадьорене або залякане наукою, гіпостазує свою логічну послідовність і безпосередньо ототожнює свої форми з математичними формами, не переймаючись тим, що його форми завжди протиставлені математичним. А проте серед спроможностей мистецтва

саме його логічність якнайвиразніше конституює мистецтво як другу природу, як буття *sui generis*. Вона відкидає будь-які намагання розуміти художні твори на основі враження від них: завдяки своїй логічній послідовності художні твори стають об'єктивно визначеними в собі без огляду на їхню рецепцію. І все-таки їхню логічність не слід розуміти *à la lettre*, буквально. На це вказує заувага Ніцше — він, проте, по-аматорському недооцінював логічності мистецтва, — що в художніх творах усе постає тільки таким, наче воно й має бути таким і не може бути інакшим. Логіка художніх творів свідчить, що її не слід сприймати буквально, що всім окремим подіям та розв'язкам вона надає незрівнянно більшого ступеня варіативності, ніж справжня логіка; тут не можна знехтувати настирливе нагадування про логіку сновидь, у якій чуття накинутої логічної послідовності теж поєднується з елементом випадковості. Завдяки своєму відступу від емпіричних цілей логіка в мистецтві набуває примарного характеру, стаючи водночас обов'язковою й невимогливою. Логіка буде тим нескутіша, чим опосередкованіше наперед визначені стилі забезпечують ілюзію логічності і звільняють конкретний художній твір від потреби виготовляти його. Якщо в творах, які звичайно називають класичними, логіка панує якнайсуворіше, ці твори однаково припускають окремі, а інколи й численні внутрішні можливості, тож музика генерал-басу, або *commedia dell' arte*, або інші наперед визначені форми дають змогу імпровізувати з куди більшою розкутістю, ніж дозволяють згодом окремі, цілком організовані твори. Хоча на поверхні ці твори видаються менш логічними й менш прозоро змодельованими відповідно до квазіконцептуальних схем і формул, внутрішньо вони набагато суворіше прагнуть дотримуватися логічної послідовності. Тим часом, як логічність художніх творів зростає і вимоги стають дедалі буквальнішими — аж до пародії в цілком детермінованих художніх творах, виснуваних із мінімуму основного матеріалу, — розкривається і "неначе" цієї логічності. Те, що нині видається в мистецтві абсурдним, є негативною функцією нескутої логічної послідовності. Мистецтво таким чином розплачується за те, що не можна робити висновки, не маючи концепцій та суджень.

На відміну від справжньої логіки, логіку мистецтва важко відрізнити від каузальності, бо в мистецтві немає різниці між суто логічними формами і формами, застосованими емпірично; в мистецтві зберігається архаїчна недиференційованість логіки і каузальності. Шопенгауерові *principia individuatio-*

nis — простір, час, каузальність — удруге, щоправда, в заломленій формі, вступають у мистецтво, в цю найіндивідуалізованішу сферу, і та заломленість, будучи неминучим наслідком ілюзорності мистецтва, надає мистецтву аспект свободи. Завдяки цій свободі, завдяки втручанню духу визначаються вузол і послідовність подій. У недиференційованості духу і сліпої необхідності логіка мистецтва знову нагадує про закономірність, що визначає послідовність реальних подій в історії. Шенберґ міг говорити про музику як про історію тем. Мистецтво так мало має в собі грубих, неопосередкованих простору, часу, каузальності, немов воно, на думку філософів-ідеалістів, становить окрему ідеальну сферу, що існує за межами їхніх визначень; вони здалеку проникають у мистецтво й одразу стають у ньому чимсь іншим. Скажімо, час як такий, безперечно, є в музиці, але він такий далекий від емпіричного часу, що при зосередженому слуханні темпоральні події за межами музичного континууму лишаються зовнішніми щодо нього, навряд чи торкаються його; коли виконавець уриває гру, щоб повторити якийсь пасаж або почати з якогось іншого місця, музичний час протягом певного періоду зостається байдужим, незачепленим, певною мірою зупиняється і йде далі тільки тоді, коли знову залунає музика. Якщо емпіричний час і заважає музичному, то лише своєю гетерогенністю, а не тому, що вони обидва плинуть разом. При цьому формативні категорії мистецтва не просто якісно відрізняються від зовнішніх категорій, а вносять свою якість у якісно інше середовище, незважаючи на модифікації зовнішніх категорій. Якщо в зовнішньому бутті ті форми вирішальні для опанування природи, в мистецтві вони й самі стають опановані й ними можна вільно порядкувати. Через опанування панівного мистецтво піддає найглибшій ревізії опанування природи. Всупереч ілюзії неминучості, що характеризує ці форми в емпіричній реальності, влада мистецтва над цими формами та їхніми відносинами з матеріалом робить очевидною їхню довільність в емпіричному світі. Коли музичний твір стискає час, а картина нагромаджує простори, конкретизується можливість, що світ міг би бути іншим. Простір, час і каузальність зберігаються, їхньої влади ніхто не заперечує, але вони вже позбавлені своєї обов'язковості. Парадоксально: саме тією мірою, якою мистецтво з допомогою своїх формальних складників звільняється від емпіричного світу, воно здається не таким ілюзорним, не таким засліпленим суб'єктивно продиктованою закономірністю, ніж емпіричне пізнання. Те, що логіка художніх творів — похідна від дискурсивної

логіки, але не тотожна з нею, виявляється в тому, що логіка мистецтва — і в цьому мистецтво близьке до діалектичного мислення — відсуває свою логічність і зрештою спромагається зробити це відсування своєю ідеєю, і саме це становить мету багатьох різновидів руїни в усьому модерному мистецтві. Художні твори, які виявляють схильність до інтеґральної конструкції, дезавуюють свою логічність разом із гетерогенним їй незнищенним слідом мімезису, від якого залежить конструкція. Автономний закон форми художніх творів протестує проти логічності, дарма що сама ця логічність визначає форму як принцип. Якби мистецтво абсолютно нічого не мало спільного ні з логічністю, ні з казуальністю, то позбулося б відносин зі своїм іншим і *a priori* було б пустою діяльністю, а якби прийняло їх буквально, то піддалося б чарам; тільки завдяки своєму двоїстому характерові, що живить постійний конфлікт, мистецтво спромагається уникнути найменшого сліду чарів. Висновки, зроблені без концепцій і суджень, наперед позбавлені всякої аподиктичності й натомість наполягають на комунікації між об'єктами, яку легко можна замаскувати концепціями та судженнями, тим часом як естетична послідовність зберігає цю комунікацію як спорідненість неідентифікованих елементів. Але єдність естетичних складників із коґнітивними складниками — це єдність духу як розуму, і саме це довів Кант у своїй теорії естетичної доцільності. Якщо Шопенгауерова теза, мовляв, мистецтво — це ще один світ, цей другий світ складається з елементів емпіричного світу майже у повній відповідності з юдейськими описами месіанського устрою, що геть в усьому є таким, як звичайний, і відрізняється від нього тільки незначними подробицями. Але цей другий світ неґативно спрямований проти першого; він — радше руйнування того, що репрезентоване знайомими значеннями, ніж сукупність розпорошених елементів буття, яка становить певне значення. В мистецтві, навіть у найсублімованішому, немає нічого, що не походило б зі світу; нічого, що не було б трансформованим. Отже, всі естетичні категорії слід визначати як на основі їхніх відносин зі світом, так і на основі відмови мистецтва від того світу. В обох випадках мистецтво є пізнанням — унаслідок не тільки повернення світського та його категорій, що є зв'язком мистецтва з тим, що звичайно називають об'єктом пізнання, а й (це, можливо, має більше значення) внаслідок спрямованої критики *ratio*, що опанувало природу, бо мистецтво розхитує усталені визначення цього *ratio*, модифікуючи їх. Мистецтво шукає справедливості для пригніченого не через абстрактне

заперечення *ratio*, не через лиховісне безпосереднє бачення сутності речей, а радше через скасування насильної дії раціональності, звільняючи раціональність від того, що вважають за її невідчужуваний матеріал в емпіричному світі. Мистецтво — не синтез, як вважає традиція, а розтинає синтез тією самою силою, яка здійснює його. Те, що в мистецтві трансцендентне, має ту саму тенденцію, що й друга рефлексія духу, який опановує природу.

Тому поведінка художніх творів відображує насильство і панування емпіричної реальності більше ніж аналогією. Замкненість художніх творів як єдність їхньої різноманітності безпосередньо переносить природоопанувальну поведінку на щось далеке від її реальності; це, напевне, тому, що принцип самозбереження вказує поза межі можливості своєї реалізації в зовнішньому світі; там він бачить, як його спростовує смерть, і не може примиритися з цим; незалежне мистецтво — це вияв вдаваного безсмертя, утопія і зарозумілість водночас; якщо дивитися на мистецтво з іншої планети, воно все видаватиметься єгипетським. Доцільність художніх творів, завдяки якій вони утверджуються, — це лише тінь зовнішньої щодо них доцільності. Вони схожі на неї тільки формою, і завдяки їй вони — принаймні з позиції самих художніх творів — захищені від розпаду. Парадоксальне формулювання Канта, мовляв, гарним слід називати те, що є доцільним без мети, висловлює — мовою суб'єктивної трансцендентної філософії — суть справи з тією точністю, що завжди відокремлює Кантові теорії від методологічного вузла, в якому вони постають. За Кантом, художні твори були доцільними як динамічні тотальності, в яких усі часткові елементи існують для своєї мети — цілого, — і так само й ціле існує задля своєї мети — реалізації або утвердження через заперечення своїх елементів. Водночас художні твори позбавлені мети, бо виходять за межі відносин мети і засобів емпіричної реальності. Далека від реальності доцільність художніх творів має в собі щось химерне. Відносини естетичної доцільності з реальною доцільністю були історичними: іманентна доцільність художніх творів мала зовнішнє походження. В багатьох випадках колективно створені естетичні форми є тепер формами, що колись мали доцільність, але згодом утратили свою мету, скажімо, орнаменти, що недурно стільки запозичили в математико-астрономічної науки. Цей шлях розвитку прикметний тим, що художні твори зародилися в магії; художні твори становили частину практики, яка мала вплинути на природу, але згодом, на початку заро-

дження раціональності, відокремилися від цієї практики й відмовили омані в будь-якому реальному впливові. Те, що специфічне для художніх творів, — їхня форма як седиментований і модифікований зміст [*Inhalt*] — ніколи не може цілком заперечити, звідки воно походить. Естетичний успіх вимірюють переважно тим, чи сформоване спромагається пробудити седиментований у формі зміст. Отже, загалом і герменевтика художніх творів полягає в перекладі їхніх формальних елементів у зміст. Але цей зміст не додається безпосередньо до художніх творів, наче вони просто беруть його з реальності. Цей зміст конституюється в певному контррусі. Зміст закарбовується в художніх творах, що дистанціюються від нього. Художній прогрес, тією мірою, якою можна переконливо говорити про нього, є втіленням цього руху. Мистецтво набуває змісту завдяки рішучому запереченню цього змісту. Що енергійніше заперечення, то більше організовуються художні твори відповідно до іманентної доцільності, і саме завдяки цьому вони дедалі більше формуються до того, що самі й заперечують. Кантова концепція телеології мистецтва, побудованої як телеологія організмів, спирається на єдність розуму, зрештою, на єдність божественного розуму, що виявляється в речах у собі. Ця концепція має розвиватись. Однак телеологічне визначення мистецтва зберігає свою істину понад відкинутим у процесі художнього розвитку тривіальним уявленням, мовляв, фантазія і свідомість митця надають його творам органічної єдності. Доцільність художніх творів, позбавлена будь-яких практичних цілей, подібна до мови; буття мистецтва без мети — це його неконцептуальність, яка й відрізняє його від сиґніфікативної мови. Художні твори наближаються до ідеї мови речей тільки з допомогою власної мови, завдяки організації своїх відокремлених елементів; що більшою мірою вони синтаксично артикульовані в собі, то красномовнішими стають в усіх своїх елементах. Естетична концепція телеології має свою об'єктивність у мові мистецтва. Традиційна естетика недобачала її, бо, дотримуючись загального *parti pri*, упереджено трактувала відносини цілого і частин на користь цілого. Натомість діалектика — аж ніяк не вказівка на те, як слід трактувати мистецтво, а притаманна йому. Рефлексивна сила судження, що ніколи не може брати за свій вихідний пункт загальну концепцію, щось універсальне, а отже, й художній твір у цілому, що ніколи не є "даним", і змушена дотримуватись окремих елементів і виходити за їхні межі внаслідок їхньої нужденності, суб'єктивно окреслює рух художніх творів у собі. Завдяки своїй діалек-

тиці художні твори тікають від міфу, від сліпого і абстрактно панівного вузла природи.

Квінтесенцією всіх елементів логічності або, коли брати ширше, єдності художніх творів можна, безперечно, назвати їхню форму. Дивовижно, як мало міркувала естетика про категорію форми, якою великою мірою вона вважала, що форма — ця визначальна прикмета мистецтва — є безпроблемно даною. Труднощі розуміння форми почасти зумовлені тим, що вся естетична форма переплетена зі змістом; форму треба розуміти не тільки всупереч змістові, а й через нього, якщо лиш естетика не стане жертвою абстрактності, внаслідок якої естетика стає на бік реакційного мистецтва. Тому уявлення про форму було сліпим місцем естетики аж до Валері, бо все мистецтво так нерозривно пов'язане з ним, що форма глузувала зі своєї ізоляції як окремого елементу. А втім, мистецтво так мало можна було б визначити через якийсь інший елемент, що воно просто тотожне своїй формі. Будь-який інший елемент можна в мистецтві заперечити, навіть естетичну єдність, і тільки ідея форми уможливлює художній твір як ціле і незалежність цього твору. У високорозвинених модерних художніх творах форма має тенденцію дисоціювати єдність — чи то задля експресивності, чи то задля критики утверджувального характеру мистецтва. Ще задовго до повсюдної кризи мистецтву аж ніяк не бракувало відкритих форм. У Моцарта єдність твору іноді жартівливо випробувана ослабленням цієї єдності. Поєднуючи відносно не пов'язані або контрастні елементи, Моцарт, композитор, уславлений передусім за точність форми, віртуозно жонґлює самим уявленням про форму. Він такий певний своєї сили, що немов попускає вузду і, спираючись на безпечність конструкції, дає волю відцентровим тенденціям. Для Моцарта, спадкоємця давньої традиції, ідея єдності як форми ще така непохитна, що здатна витримати і найдужчий тиск, тоді як для Бетховена, у якого внаслідок номіналістичної атаки єдність утратила свою субстанційність, є потреба набагато суворіше утверджувати єдність: єдність *a priori* заздалегідь змінює розмаїття і тому ще тріумфальніше приборкує його. Нині митці намагаються геть позбутися єдності, але іронія криється в тому, що ті твори, які начебто відкриті та незавершені, внаслідок запланованості цієї відкритості знову набувають чогось подібного до єдності. Теорія здебільшого ототожнює форму з симетрією або повторенням. Нема потреби заперечувати, що, коли є бажання звести концепцію форми до інваріантів, однаковість і повторення можуть становити проти-

лежність неоднаковості, контрасту й розвитку. Але утвердження таких категорій майже нічим не зарадить. Музичний аналіз засвідчує, що навіть у найрозкутіших, найворожіших до повторень творах є схожі місця, що деякі частини відповідають іншим якимись своїми особливостями і що тільки через відносини з цими елементами тотожності реалізується нетотожність, якої прагнуть; якби зовсім не було схожих місць, тоді запанував би хаос як щось завжди-те-саме. Але різниця між очевидним, накинутим ззовні й не зовсім опосередкованим специфічними деталями повторенням і неминучим визначенням неоднаковості через певні залишки однакового значно переважує будь-яку інваріантність. Якщо уявлення про форму з симпатії до інваріантності нехтує цю різницю, воно не дуже далеко відступає від тієї жахливої фразеології, що не цурається таких словосполучень, як "завершена форма". Оскільки в даності мистецтва естетика завжди припускає форму — своє центральне уявлення, — їй треба докласти всіх зусиль, щоб обміркувати це уявлення. Якщо естетика не хоче загрузнути в тавтології, вона має вказати на те, що не є іманентним в уявленні про форму, а тим часом уявлення про форму відмовляється дати слово будь-чому естетичному, що претендує на незалежність від нього. Естетика форми можлива тільки як прорив крізь естетику як тотальність того, що перебуває під чарами форми. Від цього залежить, чи взагалі ще можливе мистецтво. Концепція форми засвідчує гостре протиставлення мистецтва емпіричному світові, в якому право мистецтва на існування дуже непевне. Мистецтво має ті самі шанси на виживання, що й форма, — не більше. Участь форми в кризі мистецтва засвідчують, наприклад, слова Лукача, мовляв, у сучасному мистецтві значення форми дуже переоцінене[1]. В цьому філістерському *pronunciamento*, заклику до зброї, виявляється неусвідомлене з боку такого культурного консерватора, як Лукач, незадоволення мистецтвом, а також концепція форми, неадекватна мистецтву. Тільки той, хто не бачить, що форма — найголовніше в мистецтві, що вона опосередковує зміст, може дійти до думки, ніби форма в мистецтві переоцінена. Форма — це цілісність художнього твору, дарма що внутрішньоантагоністична й розірвана, і завдяки їй кожен успішний художній твір відокремлюється від сутнього, того, що просто існує. Непродумане уявлення про форму, властиве Лукачеві, який зчиняє галас

[1] Пор.: *Georg Lukács.* Wider den mißverstandenen Realismus. — Hamburg, 1958. — S. 15 i passim.

із приводу формалізму, протиставить форму змістові віршів, композицій та картин, — протиставить мов організацію, якої художній твір можна завжди позбавити. Таким чином, форму розуміють як щось накинуте, продиктоване суб'єктивністю, і тоді форма субстанційна тільки там, де вона не чинить над сформованим жодного насильства і постає з нього. Але сформоване, зміст [*Inhalt*] — аж ніяк не зовнішні щодо форми об'єкти, а міметичні імпульси, втягнені у світ образів, що є формою. Незліченні та шкідливі відступи від концепції форми спричинені повсюдністю форми, яка породжує спокусу називати формою все, що є художнім у мистецтві. Хай там як, уявлення про форму безплідне, якщо буде зводитись до тривіального штампа, який означає тільки те, що "матеріал" художнього твору — чи то зумисне взяті об'єкти, чи то такі матеріали, як тони й барви, — опосередкований, а не просто наявний. Не годиться визначати форму і як те, що дане суб'єктом і має на собі відбиток цього суб'єкта. Те, що цілком слушно можна назвати формою художніх творів, задовольняє й вимоги того, на чому відбувається суб'єктивна діяльність, і то тією мірою, якою воно є продуктом суб'єктивної діяльності. З погляду естетики форма художніх творів — об'єктивне визначення. Вона з'являється саме там, де художній твір перестає бути продуктом суб'єктивної діяльності. Не слід шукати форму і в порядку наперед даних елементів, як колись вважала теорія художньої композиції, поки імпресіонізм не спростував її, і те, що всупереч цьому дуже багато художніх творів, зокрема і схвалені як класичні, при ретельному вивченні виявляються саме таким порядком, — вбивчий закид традиційному мистецтву. Уявлення про форму аж ніяк не можна звести до математичних відносин, як уявляла собі давніша естетика, скажімо, за часів Цайзінґа[1]. Ці відносини — чи то як експліцитно сформовані принципи за доби Ренесансу, чи то як латентні й пов'язані з містичними концепціями, як, напевне, інколи в Баха, — відіграють свою роль у технічних процедурах, проте вони не форма, а її засіб, з допомогою якого щойно визволений суб'єкт, покладаючись тільки на себе, попередньо змінює хаотичний та недиференційований матеріал. Як мало математична організація та все пов'язане з нею збігається з естетичною формою, нещодавно стало чути завдяки додекафонічній техніці, що й справді преформує матеріал, установлюючи числові відносини пермутованих рядів, у яких жоден тон не може пролунати,

[1] Пор.: *Adolf Zeising*. Aesthetische Forschungen. — Frankfurt a. M., 1855.

поки не пролунає інший тон. Швидко стало зрозуміло, що ця преформація не становить, таким чином, форми, як сподівався Ервін Штайн, сформулювавши свою програму, що не випадково мала назву "Нові принципи форми"[1]. Сам Шенберґ майже механічно розрізняв готування додекафонічного матеріалу та композицію і через цю різницю трохи нарікав на свою вигадливу техніку. Але дедалі більша послідовність наступних поколінь, що скасували різницю між готуванням матеріалу і власне композицією, оплатили інтеґрацію не тільки самовідчуженням музики, а й утратою артикуляції, без якої форму майже неможливо уявити. Все немов так, немов іманентний вузол художнього твору, полишений сам собі й без жодного втручання, без намагань почути тотальність форми з гетерогенного, знов падає в грубе і сире. І справді, цілком організовані художні твори серійної фази майже цілком зрікаються засобів диференціації, завдяки яким вони виникли. Математизація як метод іманентної об'єктивації форми — химера. Її недостатність можна, напевне, пояснити тим, що митці вдаються до неї протягом тих історичних періодів, коли традиційна самоочевидність форми розпадається і немає жодних об'єктивних канонів. Тоді митці й хапаються за математику: вона поєднує рівень суб'єктивного розуму, на якому опинився митець, з ілюзією об'єктивності, заснованої на таких категоріях, як універсальність і необхідність; це лиш ілюзія, бо організація, взаємовідносини елементів, що становлять форму, не походить зі специфічної структури і виявляє свою неспроможність, зіткнувшись із деталями. Тому математизація прихильна саме до тих традиційних форм, які вона водночас викриває як ірраціональні. Замість втілювати неперервну закономірність буття, на що й спирається його власна претензія на легітимність, математичний аспект мистецтва розпачливо намагається ґарантувати їй можливість за історичної ситуації, коли об'єктивності концепції форми вимагають не менше, ніж їй перешкоджає рівень свідомості.

Уявлення про форму часто виявляється обмеженим у тому, що, залежно від обставин, розміщає форму в якомусь одному вимірі, не зважаючи на решту, — скажімо, музичну форму — в темпоральній послідовності, неначе одночасність і поліфонія нічого не додають до форми; а в малярстві форму приписують пропорціям простору й поверхні коштом формотворчих фун-

[1] Пор.: *Erwin Stein.* Neue Formprinzipien // Von neuer Music. — Köln, 1925. — S. 59 seq.

кцій фарб. Усупереч цьому естетична форма — це об'єктивна організація в межах художнього твору всього того, що постає, як неодмінно красномовного. Це ненасильний синтез розпорошеного, що його цей синтез, проте, зберігає в усьому властивому його розмаїтті та суперечностях, і тому форма — це й справді розгортання істини. Постульована єдність, форма завжди відсуває себе як цю єдність; її істотною властивістю є те, що вона уриває себе через своє інше, так само як її внутрішня послідовність полягає в тому, щоб не бути послідовною. Форма у відносинах зі своїм іншим, чию чужість вона пом'якшує, а проте підтримує, — це антиварварство в мистецтві; завдяки формі мистецтво бере участь у цивілізації, критикуючи її самим своїм існуванням. Форма — це закон преосутнення сутнього, і стаючи в опозицію до нього, вона репрезентує свободу. Форма секуляризує теологічну модель світу, зробленого за Божою подобою, щоправда, не як саме створення, а як об'єктивовану поведінку людей, що наслідують створення; не створення з нічого, а створення зі створеного. Метафоричний вислів переконує нас, що форма в художньому творі — це все, де рука лишила свій слід, все, за що вона бралася. Форма — це печать суспільної праці, що кардинально відрізняється від емпіричного процесу виготовлення. Те, що митець сприймає очима як форму, можна найкраще пояснити *e contrario*, від протилежного, — як антипатію до непрофільтрованого в художньому творі, до суто фактичного поєднання барв, не артикульованих і не ожвавлених у собі; до механічних музичних послідовностей, загальників і штампів, до докритичного. Форма збігається з критикою. Форма — це те в художніх творах, завдяки чому вони виявляються самокритичними; те, що в художньому творі бунтує проти решток неперетвореного, власне і є носієм форми, тож мистецтво буде заперечене там, де в ньому вимагають теодицеї несформованого, скажімо, під назвою музичності або комедійності. Завдяки своїй пов'язаності з критикою, форма знищує практику й художні твори минувшини. Форма відкидає погляд на художній твір як на безпосередньо даний. Форма — це те в художніх творах, завдяки чому вони стають художніми творами, отже, форма еквівалентна їхній опосередкованості, їхній об'єктивній відображеності в собі. Форма — це опосередкування як взаємовідносини частин і відносини частин з цілим, а також як опрацювання деталей. Тож в аспекті форми ота вихвалювана наївність художніх творів розкривається як ворожа мистецтву. А те, що в художніх творах може видатись наочним і наївним, і те, що їхня консти-

туція репрезентує себе як самоузгоджену, майже нерозривну, а отже, й неопосередковану, породжене їхньою опосередкованістю в собі. Тільки завдяки цій опосередкованості художні твори стають сиґніфікативними, а їхні елементи — знаками. Все, що схоже на мову в художніх творах, зосереджене у формі і тому й перетворюється на антитезу форми, на міметичний імпульс. Форма намагається, щоб окреме заговорило через ціле. А проте це меланхолія форми, надто в тих митців, у чиїх творах панує форма. Форма завжди обмежує сформоване, бо інакше уявлення про форму втратило б свою специфічну відмінність від сформованого. Це підтверджує художня праця формування, що завжди є добором, обтинанням, відмовою: форма — це завжди відкидання, і такий стан утверджує далі панування провини в художніх творах, від якої вони б хотіли звільнитися; форма — аморальність художніх творів. Вони кривдять сформоване, йдучи за ним. Принаймні щось від цього вчувається в безкінечних наполяганнях, до яких з часів Ніцше вдається віталізм, наголошуючи на протиставленості форми і життя. Мистецтво опиняється в стані винного перед життям, і то не тільки тому, що внаслідок своєї дистанційованості передає життю свою провину, а й, що важливіше, тому, що робить розтини життя, аби допомогти йому висловитись, і, таким чином, калічить його. Міф про Прокруста розповідає філософську праісторію мистецтва. Але це зумовлює тільки мізерну частку осуду мистецтва, це немов часткова провина на тлі загальної. Той, хто бореться з удаваним формалізмом мистецтва, — з тим, що мистецтво є мистецтвом, — обстоює саме ту негуманність, у якій він звинувачує формалізм, і чинить це в ім'я кліки, що, аби краще загнуздати пригноблених, вимагає пристосування до них. Там, де звинувачено негуманність духу, це звинувачення спрямоване проти гуманності; тільки той дух ушановує людей, що замість служити їм відповідно до того, якими вони стали, занурюється в те, що, невідоме людям, є їхнім власним. Кампанія проти формалізму нехтує те, що форма, яка припадає змістові, сама по собі — седиментований зміст; саме це, а не регресія до якогось дохудожнього наголосу на змісті забезпечує пріоритет об'єкта в мистецтві. Такі естетичні категорії форми, як особливості, розгортання і розв'язок конфлікту і навіть передбачення примирення через гомеостаз, прозорі з огляду на свій зміст, і передусім там, де вони відокремились від емпіричних об'єктів. Саме через дистанцію від них мистецтво визначає свою позицію відносно емпіричного світу, де конфлікти постають як безпосередні і як повний

розкол; їхнє опосередкування, імпліцитно притаманне емпіричному світові, стає для-себе свідомості тільки завдяки відступу від нього, і саме цей відступ здійснює мистецтво. Цей відступ — це, власне, акт пізнання. Ті риси радикального мистецтва, за які його засуджують як формалізм, породжені, абсолютно без винятку, тим, що зміст у них тріпоче, мов живий, а не припасований заздалегідь дешевою гармонією. Визволена експресія, в якій зародилися всі форми нового мистецтва, протестувала проти романтичної експресії депозиційним аспектом, що був неприхильний до форм. Саме це правило за джерело їхньої субстанційності: Кандинський викував такий термін, як "мозкові акти". З погляду історії філософії значення емансипації форми полягає в тому, що вона відмовляється пом'якшувати відчуження в образі, саме таким способом привласнюючи собі це відчужене, яке вона й визначає як таке. Герметичні художні твори набагато критичніші до сутнього, ніж ті, що на догоду зрозумілій соціальній критиці присвятили себе формальному примиренню й мовчки визнають повсюдний розквіт індустрії культури. В діалектиці форми і змісту шалька терезів, усупереч Ґеґелеві, схиляється на користь форми, бо зміст, рятунку якого не останньою чергою присвячена Ґеґелева естетика, виродився до позитивістської даності, до опок тієї реїфікації, проти якої, за теорією Ґеґеля, протестує мистецтво. Отже, що більшою мірою зміст [*Inhalt*] сприйнятий і перетворений так, що годі й упізнати, у формальні категорії, то меншою мірою несублімований матеріал сумірний змістові [*Gehalt*] художніх творів. Усе, що з'являється в художньому творі, справді є змістом [*Inhalt*], так само як і формою, тоді як форма лишається тим, завдяки чому визначає себе з'явлюване, а зміст — тим, що визначає саме себе. Тією мірою, якою естетика взагалі спромагається виробити енергійне уявлення про форму, вона леґітимно опирається дохудожнім поглядам на мистецтво, шукаючи специфічно естетичне лиш у формі, намагаючись добачити зміни форми як такі в поведінці естетичного суб'єкта; це було аксіомою для концепції історії мистецтва як історії культури. Але те, що обіцяє визволити й таким чином посилити суб'єкт, водночас ослаблює той суб'єкт його ізоляцією. Ґеґель мав слушність, що всі естетичні процеси неодмінно пов'язані зі змістом, так само як в історії образотворчого мистецтва та літератури завжди проступають нові рівні зовнішнього світу, і їх розкривають та засвоюють, тим часом як інші відмирають, утрачають свій художній потенціал і навіть найгіршого комерційного художника вже ніколи не спо-

нукають увічнити їх на коротку мить на полотні. В цьому аспекті варто згадати про дослідження Варбурзького інституту, чимало з яких завдяки аналізові мотивів проникли до центру художнього змісту [*Gehalt*]; у поетиці Бен'ямінова розвідка про німецьке бароко засвідчила аналогічну тенденцію, вмотивовану відмовою плутати суб'єктивні інтенції з естетичним змістом [*Gehalt*], і, нарешті, в союзі естетики та ідеалістичної філософії. Елементи, пов'язані зі змістом [*Inhalt*], підтримують зміст [*Gehalt*] супроти тиску суб'єктивної інтенції.

Артикуляція, завдяки якій художній твір досягає своєї форми, в певному розумінні завжди збігається з поразкою форми. Якби можна було здійснити нерозривну й ненасильну єдність форми і сформованого, на яку вказує сама ідея форми, реалізувалася б та тотожність тотожного й нетотожного, перед нереалізованістю якої художній твір, відгородившись уявними кордонами, замуровується в тотожність, що існує лише для-себе. Розміщення цілого відповідно до сукупності його комплексів — ця основа артикуляції — ніколи не буває задовільним, чи то як поділ залитого вулканічною лавою простору на садові ділянки, чи то внаслідок наявності зовнішніх залишків після об'єднання дивергентного. За прототип тут може правити сюїтна, неопанована випадковість послідовності частин інтегрованої симфонії. Від ступеня артикуляції художнього твору залежить те, що можна назвати, — взявши термін, який запровадив у графології Людвіг Клагес, — його рівнем форми. Ця концепція кладе край релятивізму "художнього прагнення" Ріґля. Є такі типи мистецтва, а також історичні фази його розвитку, де артикуляції не прагнули або ж їй перешкоджали традиційні технічні процедури. Адекватність артикуляції художній волі, властивому їй об'єктивно-історичному чуттю форми нічого не змінює в її підпорядкованості: під тиском апріорі ("Цього не повинно бути"), що охоплює їх, такі твори не спромагаються виконати те, що зобов'язані виконати відповідно до своєї логічності. Це немов урядовці, предки яких були митцями незначного рівня форми: їхнє неусвідомлене нашіптує їм, що найвище недосяжне для таких малих людей, як вони, але це найвище — закон форми того, за що вони беруться. Дуже рідко навіть у критиці мистецтва відзначають, що ні індивідуальне, ні колективне мистецтво не хочуть мати своєї концепції, яка розгорталася б у них; це наче люди, що сміються й там, де нема нічого кумедного. Чимало художніх творів започатковано з невідчутним смиренням, і за таку скромність претензій ці твори винагороджені тим, що дали радість історикам

мистецтва та публіці. Було б корисно проаналізувати, якою мірою це художнє смирення, починаючи з античності, сприяло поділові на високе й низьке мистецтво, — поділові, головна причина якого полягає, напевне, в тому, що культура виявилася незадовільною саме для тих людей, які продукували її. А проте навіть така начебто формальна категорія, як категорія артикуляції, має свій матеріальний аспект — аспект втручання в *rudis indigestaque moles*, грубу безладну масу, того, що седиментувалось у мистецтві по цей бік його незалежності; навіть естетичні форми історично мають тенденцію стати матеріалом якогось другого порядку. Засоби, без яких не було б форми, підкопують форму. Художні твори, що зрікаються великих, цілісних складових частин, щоб зберегти свою єдність, тільки обходять цю апорію, і в цьому полягає найслушніший закид Веберновій інтенсивності без протяжності. Натомість пересічні твори лишають свої складові частини непорушними під тоненькою оболонкою форми, радше замасковуючи їх, ніж сплавляючи їх докупи. Можна майже сформулювати таке правило: форма і зміст [*Inhalt*] так глибоко взаємоопосередковані, що відносини частин і цілого — цей суттєвий аспект форми — конституюються тільки непрямо, обхідними шляхами. Художні твори втрачають себе, щоб знайти себе, і категорія форми — тільки епізод цього процесу. У збірці афоризмів з експресіоністського періоду своєї творчості, опублікованій до першої світової війни, Шенберґ зазначив, що Аріадна не дає провідної нитки, щоб пройти нутрощами художніх творів[1]. Але це аж ніяк не зумовлює естетичного ірраціоналізму. Форма, ціле і логічність художніх творів приховані від них тією самою мірою, якою прагнуть цілого елементи та зміст [*Inhalt*]. Мистецтво з найвищими претензіями випихає себе за межі форми як тотальності у фраґментарність. Скрутне становище форми найвиразніше проступає в труднощах темпоральних форм мистецтва дійти до завершення: в музиці композитори часто говорять про так звану проблему фіналу, а в літературі існує проблема розв'язки, що вкрай загострилась у творчості Брехта. Позбувшись умовностей, жоден художній твір уже не спромагається переконливо закінчитись, а дальше використання традиційних кінцівок призводить тільки до збігу в часі окремих елементів із кінцевою миттю, що утворюють разом тотальність форми. В багатьох модерних художніх творах, що приваблювали широку публіку, форму штучно тримають від-

[1] Пор.: *Arnold Schönberg*. Aphorismen // Die Musik, 9 (1909/10), S. 159 seq.

критою, прагнучи продемонструвати, що єдності форми вже не дано їм. Сумнівна нескінченність, нездатність дійти кінця стали вільно обраним принципом методу та експресією. Бекетова п'єса, що замість закінчитись, повторюється слово в слово, — реакція на такий стан, а Шенберг майже п'ятдесят років тому здійснив майже те саме в марші своєї серенади: скасувавши репризу, він із відчаю воскресив її. Те, що Лукач колись назвав "розрядом значення", було силою, яка давала змогу художньому творові, тільки-но він підтвердить свою іманентну визначеність, дійти до кінця, змодельованого за людиною, що вмирає в старості, вволю наситившись життям. Те, що в цьому художнім творам відмовлено, що вони вже не можуть умерти, як і мисливець Гракх, художні твори безпосередньо інтеріоризують як вияв жаху. Єдність художніх творів не може бути тим, чим вона має бути, — єдністю розмаїття; синтезуючись у цю єдність, художні твори шкодять синтезованому, а отже, й синтезові. Від своєї опосередкованої тотальності художні твори страждають не менше, ніж від своєї безпосередності.

Усупереч філістерському поділові мистецтва на форму і зміст, необхідно наполягати на його єдності; всупереч сентиментальному поглядові про брак різниці між ними в художньому творі, необхідно наполягати, що різниця між ними зберігається навіть у їхньому опосередкуванні. Якщо цілковита тотожність між ними — химера, то й ця тотожність не забезпечує художнім творам успіху: вони будуть, за аналогією зі словами Канта, пустими або сліпими, самодостатньою грою або грубою емпіричністю. З огляду на зміст, концепція матеріалу найкраще віддає належне опосередкованій різниці. Згідно з майже загальновизнаною термінологією всіх видів мистецтв, матеріал — це те, що сформоване. Це не те саме, що й зміст [*Inhalt*], навіть якщо Гегель фатально сплутав їх. Це твердження можна пояснити на прикладі музики. Її зміст, хай там як, — це те, що сталося, тобто часткові події, мотиви, теми та їхнє опрацювання: мінливі ситуації. Зміст — не зовнішній щодо музичного часу, а необхідний для нього, так само як час необхідний змістові. Зміст — це все, що відбувається в часі. Натомість матеріал — це те, з чим працює митець, сукупність того всього, що йому доступне, — слова, фарби, звуки, найрізноманітніші асоціації і всі наявні технічні методи, і саме цією мірою навіть форми можуть бути матеріалом; це все, що трапляється митцеві, все, що він має вирішувати. Поширене серед не схильних замислюватися митців уявлення про можливість обирати будь-який матеріал — проблематичне, бо нехтує при-

мус, властивий технічним процедурам та їхньому прогресові й зумовлений різними матеріалами, а також потребою обирати специфічний матеріал. Вибір матеріалу, його застосування та обмеження цього застосування — суттєві елементи виробництва. Навіть новаторське поширення матеріалу в незнане, вихід за межі даних характеристик матеріалу — це здебільшого функція цього матеріалу та його критики, визначеної самим матеріалом. Уявлення про матеріал зумовлене альтернативами, як-от, скажімо, чи оперує композитор звуками, належними до тональності, тож одразу можна впізнати, що вони походять із неї, а чи він радикально елімінує їх; аналогічні альтернативи в малярстві — це альтернативи предметно-образотворчого і непредметно-образотворчого, перспективного і аперспективного. Уявлення про матеріал, напевне, сформувалось у 1920-х роках, якщо не звертати уваги на жаргон співаків, що, пригнічені сумнівом у своїй музикальності, пишаються своїм "матеріалом". Із часів Гегелевої теорії романтичного художнього твору утвердилася помилка, що разом з наперед визначеними всеохопними формами зникла і обов'язковість матеріалів, з якими пов'язані форми; збільшення кількості доступних матеріалів, що зневажливо відкидає давні кордони між видами мистецтв, — це передусім результат історичної емансипації уявлення про форму в мистецтві. Ті, хто стоїть зовні цього збільшення, дуже переоцінювали його, бо воно компенсоване відмовами, яких вимагає від митця не тільки смак, а й стан матеріалу. З усього абстрактно доступного матеріалу тільки невеличка частина не суперечить станові духу, а отже, є конкретно доступною. Матеріал, крім того, — аж ніяк не природний матеріал, навіть якщо він і видається таким митцеві; матеріал — наскрізь історичний. Його начебто суверенна позиція — результат падіння будь-якої онтології мистецтва, і те падіння знову-таки впливає на матеріал. Митці не менше залежні від зміни техніки, ніж техніка — від матеріалів, якими маніпулює. Те, якою великою мірою композитор, що, скажімо, працює з тональним матеріалом, отримує цей матеріал від традиції, — очевидна річ. Якщо, проте, він стане критичним до традиції, скориставшись незалежним матеріалом, цілком позбавленим таких уявлень, як консонанс і дисонанс, тризвуччя і діатонічність, заперечене збережеться в цьому запереченні. Такі твори промовляють завдяки табу, яке вони випромінюють; фальшивість або принаймні приголомшливість кожного тризвуччя, яке вони дозволяють, робить цей стан досить очевидним, і це становить об'єктивну причину монотонності, затишно припи-

саної радикальному модерному мистецтву. Суворість найостанніших етапів розвитку музики й малярства, що навіть у найменших деталях емансипованого матеріалу нещадно знищує всі сліди традиційного й запереченого, дедалі беззгляднішe кориться історичній тенденції, дарма що існує ілюзія чистої даності матеріалу, позбавленого якісних характеристик. Позбавлення матеріалу якісних характеристик, що на поверхні означає його деісторизацію, само по собі становить історичну тенденцію матеріалу, — тенденцію суб'єктивного розуму. За її межі править те, що вона лишає за собою в матеріалі його історичні визначення.

З уявлення про матеріал не можна аподиктично викидати те, що, за давнішою термінологією, називали сюжетом [*Stoff*], а Ґеґель — *Sujet*'ом. Якщо уявлення про сюжет ще досі збереглось у мистецтві у своїй безпосередності, як тема, яку можна взяти з зовнішньої реальності, а потім опрацювати, то з часів Кандінського, Пруста і Джойса воно безперечно занепало. Паралельно з критикою гетерогенно даного, не здатного до естетичної асиміляції, зростало невдоволення так званими великими темами, що їм надавали такої значної ваги Ґеґель і К'єркеґор, а нещодавно — деякі марксистські теоретики й драматурги. Уявлення, ніби художні твори, що зображують якісь піднесені процеси, піднесеність яких — здебільшого витвір ідеології або схиляння перед силою та величчю, набувають завдяки цьому певної величі, було спростоване, відколи Ван Ґоґ так малював стілець або кілька соняшників, що картини вирували бурею всіх тих емоцій, у сприйнятті яких індивід тодішньої доби вперше зареєстрував історичну катастрофу. Коли це стало очевидним, можна було б і в давнішому мистецтві показати, як мало його автентичність залежить від удаваної або навіть справжньої доречності його об'єктів. У чому полягає значення Делфта у творчості Вермера: хіба він не вважав, за словами Крауса, що добре намальований риштак має більшу вартість, ніж погано намальований палац? "З вільної низки подій... перед видющим оком вибудовується світ перспективи, настроїв та приголомшень, і нікчемна поезія стає поезією нікчемності, яку може засудити тільки та офіційна недоумкуватість, що віддає перевагу кепсько намальованому палацу, а не добре намальованому риштакові"[1]. Ґеґелева естетика змісту як естетика сюжету у згоді з духом багатьох його інтенцій неді-алектично схвалила об'єктивацію мистецтва через його грубі

[1] *Karl Kraus*. Literatur und Lüge, hg. von H. Fischer. — München, 1958. — S. 14.

відносини з об'єктами. По суті, він викинув зі своєї естетики міметичний імпульс. У німецькому ідеалізмі поворот до об'єкта завжди був пов'язаний із філістерством, і це стає найочевиднішим у коментарях на історичне малярство в третій книзі "Світу як волі та уявлення". Ідеалістична вічність демаскується в мистецтві як кітч, якому присвячують себе ті, хто чіпляється за невідчужувані категорії ідеалізму. Брехт нехтував це. У своїй статті "П'ять труднощів опису правди" він писав: "Тож, скажімо, неправильно казати, що стільці мають сидіння, а дощ падає зверху. Чимало поетів описують такі істини. Вони схожі на художників, що прикрашають натюрмортами переділки корабля, який тоне. Для них навіть не існує того, що ми називаємо нашою першою трудністю, а проте в них спокійне сумління. Вони вимальовують пензлем свої картини, і їх не тривожить ні могутність, ні зойки тих, хто зазнав насильства. Безглуздість того, що вони роблять, породжує в них "глибокий" песимізм, який вони продають за добру ціну і який насправді краще пасував би тим, хто спостерігає цих митців та продаж їхніх витворів. При цьому не дуже легко добачити, що їхні істини — це істини про стільці або дощ, бо звичайно вони звучать зовсім по-іншому, немов істини про важливі речі. Адже художнє творення полягає якраз у тому, щоб приписувати чому-небудь важливість. Тільки пильно придивившись, можна побачити, що вони лише кажуть: "Стілець — це стілець", або: "Ніхто не може змінити того, що дощ падає зверху"[1]. Це *blague*, вигадка, і вона цілком слушно провокує офіційну культурну свідомість, яка навіть Ванґоґів стілець спромоглась інтеґрувати як меблі. Якщо комусь захочеться виснувати звідси норму, вона буде просто реґресивною. Погрози нічого не дадуть. Намальований стілець і справді може бути вкрай важливим, але тією мірою, якою воліють не уникати такого роздутого слова, як важливість. У "як" малярства може седиментуватися незрівнянно глибше, ба навіть суспільно доречніше сприйняття, ніж у точних портретах генералів та революційних героїв. Ретроспективно все таке мистецтво втілювалось у версальській Дзеркальній ґалереї до 1871 р., дарма що генерали, увічнені як історичні постаті, мали вести червоні армії та займати країни, в яких ніколи не сталось революції. Така проблематика теми, доречність якої взято безпосередньо з дійсності, охоплює ще й інтенції, запроваджені до художнього твору. Самі по собі ці інтенції можуть бути духовними, але, запрова-

[1] *Bertolt Brecht.* Gesammelte Werke, ibid. — B. 18. — S. 225.

джені до художнього твору, вони стають темою не меншою мірою, ніж якби були базельським бургомістром Меєром, що обіцяв видобувати вугілля. Як чудово розумів Гегель, те, що хоче сказати митець, він каже через форму [*Gestaltung*], не даючи цій формі повідомити щось. Серед джерел помилок у сучасній інтерпретації та критиці художніх творів найстрашнішим є плутання інтенцій — того, що митець, як вважають, хотів сказати, — зі змістом [*Gehalt*]. Як реакція на це, зміст художніх творів дедалі більшою мірою полягає в тому, що не зайняте суб'єктивними інтенціями митця, натомість зміст заблокований у тих художніх творах, інтенції яких — чи то як *fabula docet*, байка вчить, чи то як філософська теза — виходять на перший план. Заувага, мовляв, художній твір занадто продуманий, — не тільки ідеологія, бо її істина полягає в тому, що художній твір замало продуманий: він непродуманий усупереч настирливості власної інтенції. Філологічна процедура, яка вважає, ніби напевне розуміє зміст художнього твору, зрозумівши його інтенцію, іманентно сама себе засуджує, бо тавтологічно видобуває з художніх творів те, що раніше було закладене в них, і тут за найогидніший приклад править другорядна література про Томаса Мана. Щоправда, такому звичаю сприяє притаманна літературі автентична тенденція: наївна безпосередність, а також її ілюзорність стали застарілими для літератури, що вже не відкидає продуманості і змушена посилювати вимір інтенції. Завдяки цьому далекий від духу інтерпретаційний метод легко отримує зручний сурогат духу. В художніх творах, а також у найвидатніших досягненнях модерного мистецтва художній твір радше сам засвоює рефлексивний елемент завдяки другій рефлексії, ніж толерує його у формі залишків теми.

Хоч як мало інтенція художнього твору є його змістом [*Gehalt*], — уже тільки тому, що твір ніяк не ґарантує реалізації в собі певної інтенції, хоч як охайно відпрепарованої, — лиш уперта риґористичність може дискваліфікувати її як один з елементів твору. Інтенції мають своє місце в діалектиці між міметйчним полюсом художніх творів та їхньою μετέξις у просвітництві, і то не тільки завдяки тому, що інтенція як суб'єктивно керована й організаційна сила згасає в художньому творі, а й завдяки об'єктивності самого твору. Оскільки художній твір не може бути просто індиферентним, інтенції набувають певної самостійності, властивої й іншим елементам твору; тре-

ба було б відкинути всю комплекцію видатних художніх творів задля *thema probandum*, якби раптом закортіло заперечити, що, попри історичні варіації, значення художніх творів пов'язане з їхніми інтенціями. Якщо матеріал у художньому творі справді опирається чистій тотожності художнього твору, внутрішній процес тотожності в художніх творах є, по суті, процесом між матеріалом та інтенцією. Без інтенції, без іманентної форми принципу тотожності форма існувала б не більшою мірою, ніж без міметичного імпульсу. Надмір інтенцій показує, що об'єктивність художніх творів не можна звести просто до мімезису. Об'єктивним носієм інтенцій, що синтезує окремі інтенції художніх творів у ціле, є їхнє значення. Воно зберігає свою доречність, попри всю притаманну йому проблематику, попри всі свідчення, що не йому належить останнє слово в художніх творах. Значенням "Іфігенії" Гете є гуманність. Якби ця гуманність була просто предметом абстрактної інтенції з боку поетичного суб'єкта, якби вона, за словами Геґеля, була просто "максимою", як, скажімо, в Шілера, вона б і справді була байдужою для твору. Але завдяки мові гуманність і сама стає міметичною, виявляється в неконцептуальному елементі, не жертвуючи при цьому своєю концептуальністю, і тому досягає плідного напруження зі змістом [*Gehalt*] твору, зі скомпонованим. Значення такого вірша, як *"Clair de lune"* ("Місячне сяйво") Верлена, не можна з'ясувати однозначно, однак це значення виходить за межі незрівнянного звукопису вірша. Сама чуттєвість вірша — це теж інтенція: щастя і смуток, що супроводять сексуальність, тільки-но вона занурюється в себе й заперечує дух як аскетичний, становлять зміст [*Gehalt*] вірша; бездоганно подана ідея чуттєвості відступає від чуттєвості значення. В цій рисі, провідній для всього французького мистецтва кінця XIX—початку XX ст., зокрема й для Дебюсі, криється потенціал радикального модерну, і тут не бракує справжніх історичних зв'язків. І навпаки, вихідним пунктом, якщо не метою критики, є те, чи об'єктивується інтенція у скомпонованому; лінії розлому між інтенцією та результатом, що їх навряд чи бракує новому мистецтву, — це не меншою мірою шифр змісту твору, ніж результат. Але критика вищого рівня, що судить про правдивість чи неправдивість змісту, часто стає іманентною критикою завдяки пізнанню відносин між інтенцією та написаним, намальованим, скомпонованим. Інтенція не завжди зазнає невдачі внаслідок неадекватності формотворчих спроможностей суб'єкта. Неправдивість інтенції уриває об'єктивний правдивий зміст. Якщо те, що має бути правди-

вим змістом, само по собі неправдиве, це перешкоджає іманентній послідовності. Така неправда намагається бути опосередкованою неправдою інтенції, і це очевидно на найвищому рівні форми в музиці Вагнера. Для традиційної естетики і великою мірою й для традиційного мистецтва визначення тотальності художнього твору полягало у визначенні його як вузла значення. Реципрокні відносини цілого і частин начебто мають формувати художній твір як щось значуще, і то так, щоб квінтесенція цього значення збігалася з метафізичним змістом. Оскільки вузол значення конституйований відносинами елементів, а не атомістично в якійсь чуттєвій даності, в ньому має бути збагненне те, що цілком слушно можна назвати духом художніх творів. Те, що дух художнього твору є конфігурацією його елементів, — не просто спокуслива ідея, бо це твердження має свою істину перед лицем усякої грубої реїфікації або матеріалізації духу і змісту художніх творів. Прямо чи непрямо в такому значенні бере участь усе, що постає в художньому творі, хоча не все, що постає, неодмінно має однакову вагу. Визначення відносної ваги було одним з найефективніших засобів естетичної артикуляції, що дуже добре видно на прикладі різниці між тетичними головними подіями і переходами, а також різниці між необхідним і випадковим, дарма що потрібним. У традиційному мистецтві ця диференціація здебільшого була визначена схематично. Коли з'явилася критика схем, диференціація стала сумнівною: мистецтво має тенденцію руху до процесів, у яких усе, що відбувається, перебуває на однаковій відстані від середньої точки, а все випадкове породжує підозру в зайвій орнаменталістиці. Це одні з найбільших труднощів в артикуляції нового мистецтва. Невпинна самокритика мистецтва, вимога безшлакових композицій применшують значення цих труднощів і приховують те, що в усьому мистецтві сприяє, як його передумові, причаєному хаотичному елементові. Навіть у художніх творах найвищого рівня форми криза диференціації часто спричиняла недиференційованість. Спроби захиститися від цього майже без винятку, хоча часто латентно, полягали в позичках саме з тих естетичних ресурсів, яким вони протистояли: навіть тут збіглися між собою тотальне опанування матеріалу та рух до дифузності.

Згідно з Кантовою напрочуд парадоксальною формулою, художні твори "не мають мети", тобто відокремлені від емпіричної реальності й не служать жодній меті, корисній для самозбереження й життя, і це не дає нам змоги називати значення, попри його спорідненість з іманентною телеологією, ме-

тою мистецтва. Але художнім творам дедалі важче підтримувати свою єдність як вузла значення. На цю ситуацію вони, зрештою, реаґують тим, що відкидають саму концепцію значення. Що більше визволення суб'єкта руйнує будь-яке уявлення про наперед установлений порядок, який дає значення, то сумнівнішою стає концепція значення як притулок гаснучої теології. З огляду на історичний досвід ще до Аушвіца було утверджувальною брехнею приписувати буттю якесь реальне значення. Це мало наслідки, які позначились і на формі художніх творів. Коли художні твори не мають нічого зовнішнього щодо себе, до чого їм можна було б учепитись без ідеології, то те, що вони втратили, годі надолужити будь-яким суб'єктивним актом. Утрачене було стерте їхньою тенденцією до суб'єктивації, і ця тенденція аж ніяк не культурно-історичний нещасний випадок, а відповідає справжньому станові речей. Критична саморефлексія, притаманна кожному художньому творові, загострює чутливість твору не тільки до всіх тих елементів у ньому, які посилюють традиційне значення, а й до іманентного значення художнього твору та тих його категорій, що засновують значення. Адже значення, до якого синтезується художній твір, не може бути просто тим, що він виробив, його квінтесенцією. Водночас тотальність художнього твору репрезентує значення й виробляє його естетично, репродукує його. Значення в художньому творі леґітимне тільки тією мірою, якою воно об'єктивніше, ніж власне значення твору. Художні твори, щоразу нещадніше позбуваючись вузла, який править за основу значення, повертаються проти цього вузла і проти значення взагалі. Неусвідомлена праця художнього *ingenium*'у, таланту, над значенням художнього твору як чимсь субстанційним та тривким, трансцендує це значення. Передова художня продукція останніх десятиріч, що стала самоусвідомленням такого стану речей, зробила значення тематичним і перетворила його в структуру художніх творів. Дуже легко звинуватити неодадаїзм у браку політичного значення й відкинути його як позбавлений значення й мети в будь-якому розумінні цього слова. Але при цьому ми забудемо, що його вироби нещадно демонструють долю значення, нехтуючи навіть себе як художні твори. Ще п'єси Бекета припускали самоочевидність руйнування значення, але вели його далі абстрактного заперечення цього значення, бо завдяки своїй фактурі змушували традиційні категорії мистецтва відчути цей процес, а потім конкретно скасовували їх і з ніщо екстраполювали інші. Діалектичний перехід, що відбувався при цьому, наспра-

вді не пов'язаний з теологією, яка завжди полегшено зітхає, коли її матеріал бодай як-небудь трактують, і байдуже, який буде висновок, неначе в кінці тунелю метафізичної беззначеннєвості — репрезентації світу як пекла — проблискує світло; Ґюнтер Андерс слушно захищав Бекета від тих, хто приписував його творам утверджувальність[1]. Бекетові п'єси абсурдні не тому, що не мають жодного значення, бо тоді б вони були просто недоречними, а тому, що судять це значення, розгортають його історію. Його творчість опанована перейнятістю не тільки реальним ніщо, а й беззначеннєвістю, що розвинулась історично і тому в певному розумінні є немов заслуженою, хоча цієї заслуженості не можна вимагати як справжнього значення. А проте емансипація художніх творів від свого значення стає естетично значущою, тільки-но реалізувавшись в естетичному матеріалі, і то саме тому, що естетичне значення не є безпосередньо тотожним з теологічним значенням. Художні твори, що відмовляються від будь-якої ілюзії значення, аж ніяк не втрачають через це свою подібність до мови. Вони висловлюють свою беззначеннєвість із тією самою рішучістю, з якою традиційні художні твори висловлюють своє реальне значення. Нині мистецтво вже спромагається ось на що: завдяки послідовному запереченню, значення віддає належне постулатам, які колись становили значення художніх творів. Тому беззначеннєві або чужі значенню твори найвищого рівня форми є чимсь більшим, ніж просто беззначеннєвими, бо набувають свого змісту [*Gehalt*] через заперечення значення. Художні твори, які послідовно заперечують значення, внаслідок цієї послідовності неминуче мають ті самі насиченість та єдність, що колись були необхідні для появи значення. Художні твори, навіть усупереч власній волі, стають вузлами значення тією мірою, якою заперечують значення. Хоча криза значення має своє коріння в тому проблематичному, що спільне для всього мистецтва, — в його відмові від раціональності, — рефлексія не спромагається притлумити питання, чи внаслідок руйнування значення мистецтво не потрапляє в обійми саме того, що видається абсурдним повсякденній свідомості, — реїфікованої свідомості, позитивізму. Межа між автентичним мистецтвом, що бере на себе кризу значення, і смиренним мистецтвом, що в прямому й переносному розумінні складається з протокольних речень, полягає в тому, що у видатних художніх

[1] Пор.: *Günther Anders*. Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, 2. Aufl. — München, 1956. — S. 213 seq.

творах саме заперечення значення набирає подоби чогось негативного, тим часом як в інших творах заперечення значення вперто й позитивно відображується. Все залежить від того, чи притаманне значення запереченню значення в художніх творах або чи узгоджується це заперечення з безпосередньою даністю; чи криза значення відображена в художніх творах, а чи лишається безпосередньою і тому чужою суб'єктові. До визначальних феноменів можуть належати певні музичні твори, як-от концерт для фортепіано Джона Кейджа, що накинув собі як закон сувору алеаторичність і досяг цим певного значення — вираження жаху. Хай там як, у творах Бекета панує пародійна єдність місця, часу і дії, поєднана із вправно доданими і збалансованими епізодами, а також із катастрофою, яка полягає лиш у тому, що не стається ніколи. І справді, одна з загадок мистецтва і свідчення сили його логіки полягає в тому, що кожна радикальна послідовність, навіть та, яку називають абсурдною, закінчується чимсь близьким до значення. Але це аж ніяк не підтверджує тієї метафізичної субстанційності, на яку претендуватиме кожен цілком сформований художній твір як на підтвердження своєї ілюзорності; зрештою, мистецтво є ілюзією тому, що серед беззначеннєвості не спромагається уникнути припущення про значення. Але художні твори, які заперечують значення, неминуче мають утратити свою єдність; у цьому й полягає функція монтажу, що відкидає єдність внаслідок наголосу на окремості складових частин, а водночас як принцип форми знов утверджує єдність. Усім відомий зв'язок між технікою монтажу і фотографією. Монтаж має своє належне місце в кіно. Раптове, уривчасте протиставлення кадрів, поєднання фраґментів, ужите як художній засіб, прагне служити інтенціям, не заподіявши шкоди безінтенційності життя, як воно є, і саме це життя, власне, й цікавить кіно. Принцип монтажу — аж ніяк не трюк для інтеграції в мистецтво фотографії та похідних від неї технік, незважаючи на обмеження, зумовлені їхньою залежністю від емпіричної реальності. Радше монтаж іманентно виходить за межі фотографії, не пронизуючи її лихими чарами, але й не санкціонуючи як норму її речового характеру: це самокорекція фотографії. Монтаж зародився як антитеза до всякого сповненого певного настрою мистецтва, передусім до імпресіонізму. Імпресіонізм поділив об'єкти, взяті переважно зі сфери технічної цивілізації або її амальґам з природою, на найдрібніші елементи, щоб потім знову нерозривно синтезувати їх у динамічний континуум. Імпресіонізм прагнув у відображенні естетично врятувати від-

чужене й гетерогенне. Що більшою стає перевага реїфікованого прозаїчного світу над живим суб'єктом, то неадекватнішою виявляється концепція: суб'єктивація об'єктивного світу знову відкочується до романтизму, що стало кричуще очевидним не тільки в *Jugendstil'*і, а й у пізніх творах автентичного імпресіонізму. Саме проти цього протестує монтаж, що зародився з уклеюваних газетних вирізок та подібних до них речей у героїчні роки кубізму. Ілюзія, створена мистецтвом, — мовляв, формуючи гетерогенно емпіричне, воно примирилося з ним, — мала розбитися, бо твір ввібрав у себе буквальні, позбавлені ілюзій руїни емпіричної реальності, визнавши таким чином розкол і трансформувавши його з метою естетичного впливу. Мистецтво хоче визнати своє безсилля супроти пізньокапіталістичної тотальності й започаткувати її скасування. Монтаж — це внутрішньоестетична капітуляція мистецтва перед тим, що йому гетерогенне. Заперечення синтезу стає принципом форми. Монтаж при цьому неусвідомлено підпорядковується номіналістичній утопії, в якій чисті факти не опосередковані ні формою, ні концепцією і неминуче позбавляються своєї фактичності. Самі факти слід демонструвати методом, що його теорія пізнання називає дейктичним. Художній твір хоче зробити факти красномовними, даючи змогу говорити їм самим. Таким чином, мистецтво починає процес руйнування художнього твору як вузла значення. Вперше у розвитку мистецтва змонтовані покидьки лишають очевидні рубці на значенні мистецтва. Це вводить монтаж у набагато ширший контекст. Усе модерне мистецтво після імпресіонізму, можливо, навіть радикальні вияви експресіонізму, відмовляється від ілюзії континууму, основаного на єдності суб'єктивного досвіду, на "потоці пережитого досвіду". Взаємопов'язаність, органічне поєднання урвалися, зруйнувалася віра, що одна річ може цілковито злитися з іншою, хіба що поєднання стане таким густим і заплутаним, що цілковито затемнить зміст. Цей стан доповнений естетичним принципом конструкції, грубим приматом запланованого цілого над деталями та їхнім взаємозв'язком у мікроструктурі; на основі цієї мікроструктури все нове мистецтво можна назвати монтажем. А те, що не інтеґроване, згнічене підпорядкувальною владою цілого, тож тотальність силоміць змушує до взаємозв'язку частин, якого бракує, і завдяки цьому знов утверджує ілюзію значення. Така продиктована єдність кореґує себе відповідно до тенденцій деталей у новому мистецтві, відповідно до "інстинктивного життя звуків" або фарб; у музиці, наприклад, відповідно до гармонійної й мело-

дійної вимоги цілком використати всі доступні тони хроматичної шкали. Ця тенденція, звісно, й сама походить від тотальності матеріалу, від усього наявного спектра й радше зумовлена системою, ніж справді спонтанна. Ідея монтажу та тісно пов'язана з нею ідея технологічної конструкції стала непримиренною з ідеєю радикального, цілком сформованого художнього твору, з якою її інколи ототожнюють. Принцип монтажу розуміли як акцію, спрямовану проти потай досягненої органічної єдності, він мав приголомшувати. Коли ця приголомшеність минула, змонтоване знову стало простим недиференційованим матеріалом; техніки вже не вистачає, аби здійснити комунікацію між естетичним і позаестетичним, і цікавість до неї нейтралізувалася, ставши суто культурно-історичною. Якщо, наприклад, як у комерційному кіно, інтенції монтажу збережені зумисне, вони стали розладнані й незграбні. Критика принципу монтажу відбивається й на конструктивізмі, в якому монтаж замаскував себе, і то саме тому, що конструктивістська форма досягає успіху коштом індивідуального імпульсу, зрештою, міметичного елементу, і тому конструктивізм завжди загрожує стати порожнім гримотінням. А сама *Sachlichkeit*, репрезентована конструктивізмом у межах нефункціонального мистецтва, підпадає під критику ілюзії: те, що претендує на сувору адекватність меті, зазнає невдачі, бо втручається формотворчий процес художнього твору, вказуючи, що має бути сформоване; іманентна доцільність, на яку претендують, — уже взагалі не доцільність, і художній твір дозволяє загинути телеології окремих елементів. *Sachlichkeit* виявляється ідеологією: безвідходної єдності, на яку претендує *Sachlichkeit* або технічний художній твір, насправді не досягають ніколи. В начебто мінімальних порожнинах між усіма окремими елементами конструктивістських художніх творів те, що було об'єднане і взаємоузгоджене, розпадається, немов індивідуальні інтереси, пригнічені в суспільстві тотальною владою. Після відмови вищої інстанції процес між цілим і окремим повертається до нижчої інстанції — до імпульсу деталей у згоді з номіналістичною позицією. Мистецтво взагалі ще можна уявити тільки тоді, коли немає ніякого наперед даного порядкодайного принципу. Невиводні плями чисто експресивних органічних художніх творів становлять аналогію з антиорганічною практикою монтажу, й завдяки цьому антиномія набуває певних контурів. Художні твори, сумірні естетичному сприйняттю, мають значення тією мірою, якою задовольняють естетичний імператив, і від цього залежить усе в художніх творах. Але

цьому ідеалові суперечить розвиток, започаткований самим цим ідеалом. Абсолютний детермінізм, проголошуючи, що, зрештою, все має значення однаковою мірою і що ніщо не може лишитися зовні внутрішнього вузла художнього твору, збігається, на думку Дьєрдя Ліґеті, з абсолютною випадковістю. Ретроспективно це твердження пожирає саму естетичну закономірність. Вона завжди містила в собі елемент заданості, правил гри, випадковості. З початком новітньої доби, і найочевидніше в голандському малярстві XVII ст. та ранньому англійському романі, мистецтво увібрало в себе випадкові елементи ландшафту й долі (що як такі не піддавалися конструкції з ідеї, з якогось розкладу, що охоплює все життя), щоб у межах естетичного континууму вільно надати тим елементам значення; зрештою, неможливість будь-якої суб'єктивно визначеної об'єктивності значення, прихована протягом довгого періоду піднесення буржуазії, полишила вузол значення самій тій випадковості, що колись наважувалася визначати форму. Розвиток до заперечення значення — це те, чого заслуговує значення. Хоча цей розвиток неминучий і має свою істину, його супроводить ворожість до мистецтва, що, хоч і не тією самою мірою, є вузько механічною і, відповідно до тенденції розвитку, реприватизаційною; цей розвиток відбувається водночас з усуванням естетичної суб'єктивності внаслідок її власної логіки; суб'єктивність має заплатити за виготовлену нею неправду естетичної ілюзії. Навіть так звана абсурдна література творчістю своїх найвидатніших представників бере участь у цій діалектиці, в тому, що як вузол значення, телеологічно організований у собі, вона виражає брак значення і таким чином завдяки рішучому запереченню зберігає категорію значення; це те, що уможливлює її інтерпретацію й навіть вимагає її.

Такі категорії, як єдність або навіть гармонія, не зникають без сліду внаслідок критики значення. Рішуча протиставленість кожного художнього твору голій емпіричній реальності сприяє внутрішній послідовності цих творів. Бо інакше в прогалини структури художнього твору втиснеться, як у монтажі, непри́борканий матеріал, від якого й борониться твір. Оце і є правдивим у традиційній концепції гармонії. Те, що лишається від цієї концепції після заперечення кулінарії, скорочується до категорії цілого, хоч якою малою мірою ціле попередньо підпорядковує деталі. Навіть там, де мистецтво бунтує проти своєї нейтралізації — перетворення на об'єкт споглядання, — наполягаючи на крайній неузгодженості та дисонансах, ці елементи правлять йому водночас за елементи єдності; без цієї єд-

ності вони б не були навіть дисонантними. Навіть там, де мистецтво беззастережно кориться диктатові натхнення, діє принцип гармонії, змінений так, що й упізнати годі, бо натхнення, щоб його враховували, мусить, як кажуть митці, засидітись; це твердження мовчки припускає елемент організації та послідовності, принаймні як точку зникнення. Естетичне сприйняття, як, зрештою, й теоретичне, добре знає, що натхнення, яке не засиджується, безсило розпорошується. Паратаксична логічність мистецтва полягає в урівноваженні скоординованого, в тому гомеостазі, в якому концепція естетичної гармонії сублімована як останній засіб. Така естетична гармонія, коли йдеться про її елементи, неґативна й перебуває в дисонантних відносинах із ними: вони зазнають чогось близького до того, що зазнавали колись у музиці окремі тони в чистому консонансі тризвуччя. Таким чином, естетична гармонія сама кваліфікує себе як елемент. Традиційна естетика помиляється в тому, що підносить відносини цілого і частин до абсолютного цілого, до тотальності. Завдяки цій плутанині гармонія стає тріумфом над гетерогенним, символом ілюзорної позитивності. Культурно-філософська ідеологія, для якої єдність, значення й позитивність — синоніми, неминуче зводиться до *laudatio temporis acti*, похвали колишніх часів. Колись, у закритих суспільствах, кожен художній твір мав своє місце, функцію та леґітимність і тому сам тішився закритістю, тоді як нині все будується в порожнечі й художній твір внутрішньо приречений на невдачу. Хоч який очевидний зміст таких міркувань, що завжди перебувають на занадто безпечній відстані від мистецтва й хибно гадають, ніби вони вищі від внутрішньоестетичної необхідності, краще йти за тим, що в них засвідчує прозірливість, ніж абстрактно відкидати їх на основі ролі, яку вони відіграють, і таким чином якомога зберігати їх унаслідок неспроможності зрозуміти їх. Художній твір аж ніяк не вимагає якогось апріорного порядку, в якому він буде прийнятий, захищений і визнаний. Якщо нині немає гармонії, це тому, що гармонія колись була фальшива. Замкненість естетичної, зрештою позаестетичної системи покликань не конче відповідає гідності художнього твору. Сумнівний не тільки ідеал закритого суспільства, а й ідеал замкненого художнього твору. Художні твори, як невідступно приказують реакціонери, безперечно втратили свою пов'язаність із суспільством. Перехід від цієї замкненості до відкритості став для художніх творів *horror vacui*, страхом перед порожнечею; те, що вони звертаються до анонімної і, зрештою, порожньої аудиторії, не було для них

благословенням навіть іманентно — ні для їхньої автентичності, ні для їхньої доречності. Те, що в естетичній сфері має статус проблематичного, походить саме звідси; решта стала здобиччю нудьги. Кожен новий художній твір, щоб справді стати твором, іде на ризик повної невдачі. Якщо свого часу Герман Ґраб вихваляв трансформацію стилю у фортепіанній музиці XVII й початку XVIII ст., бо новий стиль не допускав вочевидь поганого, можна було б заперечити, що цей стиль так само відкидав і можливість безперечно доброго. Бах тому був незрівнянно вищий від музики як попередньої, так і своєї доби, що прорвався крізь цю трансформацію. Навіть Лукач у "Теорії роману" був змушений припустити, що художні твори, які з'являються наприкінці начебто виповненої значенням доби, незмірно виграють своєю глибиною і багатством[1]. На користь виживання уявлення про гармонію як елементу мистецтва промовляє те, що художні твори, які протестують проти математичного ідеалу гармонії й вимоги симетричних відносин, прагнучи абсолютної асиметрії, не спромагаються відкинути всяку симетрію. Коли говорити мовою художньої вартості, асиметрію слід розуміти тільки у відносинах із симетрією, і це недавно підтвердив Канвайлер, визначивши так званий феномен перекручення в Пікасо. Так само й нова музика засвідчила повагу до скасованої тональності тим, що стала вкрай чутливою до рудиментів тональності; Шенберґ на початку доби атональності якось іронічно висловився, мовляв, *"Mondfleck"* ("Місячну пляму") з твору *"Pierrot lunaire"* написано на основі суворих правил контрапункту, які дозволяли тільки готові консонанси, і то лише неударних долей. Що далі прогресує реальне опанування природи, то важче стає мистецтву визнати в собі самому необхідність цього прогресу. В ідеалі гармонії мистецтво відчуває підлещування до керованого світу, тим часом як цей світ, усупереч опозиції мистецтва, й далі зі щораз більшою незалежністю провадить опанування природи. Мистецтво переймається собою не менше, ніж суперечить саме собі. Те, якою мірою ці джерела живлення мистецтва пов'язані з його становищем у реальності, можна було відчути в перші повоєнні роки в розбомблених німецьких містах. З огляду на реальний хаос, оптичний лад, давно відкинутий естетичною чутливістю, знову став дуже привабливим. Проте швидкий наступ природи, рослини серед руїн довели всяку пу-

[1] Пор.: *Georg Lukács.* Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, 2. Aufl., Neuwied a. Rh. u. — Berlin, 1963, passim.

сту романтизацію природи до її заслуженого кінця. На одну коротку історичну мить знову повернулося те, що традиційна естетика назвала "задовільними" гармонійними та симетричними відносинами. Там, де традиційна естетика, зокрема й Гегелева, вихваляла гармонію природної краси, вона проектувала самовдоволення від опанування на опановане. Якісно нове в найнедавнішому розвитку мистецтва полягає, напевне, в тому, що внаслідок алергічної реакції на гармонізацію мистецтво прагне усунути гармонізацію навіть як заперечену, це справді заперечення заперечення із властивою йому фатальністю — самовдоволеним переходом багатьох художніх та музичних творів у післявоєнні десятиліття до нової позитивності, браку напруг. Фальшива позитивність — це технологічне місце втрати значення. Те, що за героїчної доби нового мистецтва сприймали як його значення, підтримувало порядкодайні елементи традиційного мистецтва як рішуче заперечені; їхня ліквідація породила безперешкодну, але пусту тотожність. Навіть художні твори, вільні від гармонійно-симетричних явлень, формально характеризують через схожість і контраст, статику й динаміку, експозицію, перехід, розвиток, тотожність і повернення. Художні твори не можуть стерти різницю між першою появою якогось свого елементу та його, хоч і як модифікованим, повторенням. Здатність відчувати й застосовувати гармонійні та симетричні відносини в їхній найабстрактнішій формі стає дедалі витонченішою. Якщо в музиці симетрії колись вимагала більш-менш утверджена реприза, нині для симетрії вистачає непевної схожості звукових барв у різних місцях. Динаміка, позбавлена будь-яких статичних покликань і вже не помітна на контрастному тлі чогось зафіксованого, що було б протиставлене їй, перетворюється в те, що просто ворушиться, не рухаючись у певному напрямі. Твір Штокгаузена *"Zeitmaße"* ("Такти") нагадує мірою свого звучання про наскрізь скомпоновану каденцію, цілком репрезентовану, але статичну домінанту. Проте нині такі інваріанти стають такими, якими вони є, тільки в контексті зміни; той, хто намагається виділити їх із динамічної комплекції історії або з окремого художнього твору, одразу сфальшовує їх.

Оскільки уявлення про духовний порядок саме по собі безвартісне, його не слід переносити зі сфери міркувань про культуру в мистецтво. В ідеалі замкненості художнього твору змішуються протилежні речі: неодмінна спонука до послідовності, завжди крихкої утопії примирення в образі, і туга об'єктивно ослабленого суб'єкта за гетерономним порядком, цим не-

одмінним елементом німецької ідеології. Авторитарні інстинкти, тимчасово позбавлені змоги мати будь-яке безпосереднє задоволення, угамовуються в образі абсолютно замкненої культури, що ґарантує значення. Сама по собі замкненість, незалежна від правдивого змісту та передумов замкненості, — категорія, що й справді заслуговує лиховісного звинувачення у формалізмі. Звичайно, це не означає, що позитивні й утверджувальні художні твори, — фактично, майже ввесь фонд традиційного мистецтва — слід відкидати або квапливо захищати на основі надто абстрактного арґументу, що навіть вони з огляду на своє гостре протиставлення емпіричному світові критичні й неґативні. Філософська критика нерефлексивного номіналізму забороняє стверджувати, що траєкторія дедалі більшої неґативності — заперечення об'єктивно обов'язкового значення — це, безперечно, траєкторія проґресу мистецтва. Хоч якою мірою якась пісня Веберна набагато ретельніше опрацьована, універсальність мови Шубертової *"Winterreise"* ("Зимової подорожі") забезпечує їй елемент вищості. Хоча передусім саме номіналізм допоміг мистецтву досягти його мови, мова однаково не існує без засобу універсальності по той бік чистої партикуляризації, хоч яка вона потрібна. Ця всеохопна універсальність неодмінно містить щось утверджувальне, і це можна відчути в слові "порозуміння". Утверджувальність і автентичність певною, і то не малою мірою поєдналися. Але це не арґумент, спрямований проти якогось окремого художнього твору; в крайньому разі, це арґумент проти мови мистецтва як такої. Немає мистецтва, цілком позбавленого утверджувальності, бо самим своїм існуванням кожен художній твір підноситься над злиденністю і приниженістю буденного існування. Що більшою мірою мистецтво зобов'язує себе, то багатші, насиченіші та суцільніші його художні твори, то сильнішу воно має тенденцію до утверджувальності, припускаючи, байдуже, на якій основі, що його властивості — це властивості світу, який існує сам по собі за межами мистецтва. Апріорність утверджувального — це ідеологічний темний бік мистецтва. Вона спрямовує відображення можливості на сутнє навіть як його рішуче заперечення. Цей елемент утверджувальності покидає безпосередність художніх творів і те, що вони кажуть, стаючи фактом, що вони взагалі ще щось кажуть[1]. Світовий дух не дав того, що пообіцяв, і це надає нині утверджувальним

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Ist die Kunst heiter? // Süddeutsche Zeitung, 15/16. 7. 1967 (23-й р. вид., № 168), додаток.

творам минувшини радше якоїсь зворушливості, ніж нагадує, що вони, власне, були ідеологічними; нині те, що здається лихим у довершених творах, — це, радше, їхня довершеність як пам'ятник силі, ніж преосутнення, що є надто прозорим, щоб пробудити будь-який опір. Згідно зі штампом, видатні художні твори змушують нас до чогось. Таким чином, вони не меншою мірою накидають насильство, ніж нейтралізують його, і їхня провина — це їхня невинність. Нове мистецтво з його вразливістю, ґанджами і схильністю до падіння — це критика традиційних творів, що в багатьох аспектах значно сильніші і вдаліші; це критика успіху. Вона спирається на неадекватність того, що видається адекватним, і ці слова слушні не тільки з огляду на утверджувальну сутність мистецтва, а й у тому, що через неї воно не є таким, яким хоче бути. Згадаймо, наприклад, аспекти головоломки в музичному класицизмі, механічні елементи в техніці Баха, сконструйованість згори-вниз полотен видатних художників — усе те, що впродовж століть панувало під назвою композиції, щоб, як зазначив Валері, раптом стати зовсім байдужим після появи імпресіонізму.

Утверджувальний елемент мистецтва збігається з утверджувальним елементом опанування природи у твердженні, мовляв, те, що заподіяне природі, — це тільки для добра; мистецтво, знову запроваджуючи цей елемент у царині уяви, привласнює його і стає тріумфальною піснею. В цьому, не меншою мірою, ніж у безглуздому, мистецтво сублімує цирк. Чинячи так, мистецтво опиняється в нерозв'язному конфлікті з ідеєю рятунку пригнобленої природи. Навіть найрозслабленіші твори — це результат домінантної напруги, яка повертається проти панівного духу, що, втілившись у художньому творі, стає прибірканим. Прототипом такої ситуації є уявлення про класичне. Сприйняття зразка всякого класицизму — давньогрецької скульптури — може ретроспективно підкопати довіру до нього, як і до пізніших епох. Античне мистецтво відкинуло дистанцію від емпіричної реальності, якої дотримувались архаїчні малюнки та скульптура. Згідно з традиційною естетикою, антична скульптура була спрямована на тотожність універсального і одиничного (або ідеї та індивідуальності), бо не могла вже довше покладатися на чуттєве з'явище ідеї. Якщо ідея мала з'явитись у чуттєвій формі, то мала інтегрувати емпірично індивідуалізований світ з'явищ та його принцип форми. Але водночас це перешкоджає повній індивідуалізації, і еллінський класицизм, напевне, взагалі ще не сприймав індивідуальності; вперше, відповідно до тенденцій суспільного розвитку, індиві-

дуальність була відтворена в елліністичній скульптурі. Єдність універсального і одиничного, яку запровадив класицизм, була недосяжна навіть в аттичному мистецтві, не кажучи вже нічого за мистецтво пізніших епох. І тому античні скульптури дивляться на нас порожніми очима, які радше — архаїчно — лякають, ніж випромінюють ту шляхетну простоту і спокійну велич, що їх спроектувала на них доба сентименталізму. Те, що сьогодні приваблює нас в античному мистецтві, кардинально відрізняється від пов'язаності з ним європейського класицизму за доби Французької революції та Наполеона, і навіть за часів Бодлера. Той, хто як філолог чи археолог не уклав угоди з античністю, яка з початком гуманістичної доби і справді всякчас доводить, що вона не варта зневаги, ніколи не відчує нездоланності нормативних вимог античного мистецтва. Без тривалого приглядання до античних скульптур навряд чи бодай одна з них заговорить, та й сама якість художніх творів аж ніяк не безперечна. Приголомшує тільки рівень форми. Там навряд чи відображене щось вульґарне чи варварське, навіть за імператорської доби, коли вже напевне можна добачити зародки масового мануфактурного виробництва. Мозаїки на підлогах у віллах Остії, що їх начебто мали здавати в оренду, побудовані за єдиним зразком. Із часів аттичного класицизму реальне варварство античної доби — рабство, ґеноцид і зневага до людського життя — лишило дуже мало слідів у мистецтві; та цнотливість, із якою поводилось мистецтво навіть у "варварських культурах", аж ніяк не додає йому честі. Формальну іманентність античного мистецтва, мабуть, можна пояснити тим, що чуттєвий світ ще не був принижений сексуальними табу, які далеко виходили за межі своєї безпосередньої царини, і саме за тією добою тужив Бодлерів класицизм. Те, що за капіталізму мистецтво змушене укладати з вульґарністю союз проти мистецтва, — не тільки вияв комерційних інтересів, які експлуатують знівечену сексуальність, а й темний бік християнської духовної сутності. Проте конкретна минущість античного мистецтва, якої не відчували ні Ґеґель, ні Маркс, розкриває минущість уявлення про класичне і норм, вироблених на його основі. Дилема між плитким класицизмом і вимогою послідовності художнього твору, здається, не породжена контрастом справжнього класицизму з гіпсовим ошуканством. Цей контраст не плідніший за контраст між модерном і модернізмом. Те, що відкинуте на догоду нібито автентичності як її деґенеративна форма, здебільшого притаманне автентичності як її фермент, видалення якого робить її безпліт-

дною і шкідливою. Уявлення про класицизм слід диференціювати: воно безвартісне, поки мирно виставляє поряд для прощання "Іфігенію" Ґете і Шілерового "Валенштайна". В повсякденній мові концепція класицизму означає соціальний авторитет, досягнений здебільшого завдяки економічним механізмам контролю, і прикметно, що й Брехт не цурався цієї мови. Тому такий класицизм звернений радше проти художніх творів і справді такий зовнішній щодо них, що завдяки найрізноманітнішим опосередкуванням його можна приписати навіть автентичним художнім творам. Крім того, коли говорять про класичне, йдеться про дотримання стилю, але при цьому взірець, його легітимне привласнення і марне наслідування неможливо розрізнити так переконливо, як хотілося б *common sense*, здоровому глуздові, що протиставить класичне класицизмові. Моцарта було б годі уявити без класицизму останніх років XVIII ст. і його стилістичних імітацій античності, а проте слід цих названих норм у його творчості не дає жодної слушної підстави закидати щось специфічній якості класичного Моцарта. І, нарешті, класичність художнього твору означає немов його іманентний успіх, несилуване, а проте завжди крихке примирення індивідуальності та різноманітності. Вона не має нічого спільного ні зі стилем, ні з поглядами, а пов'язана тільки з успіхом, і саме її мав на увазі Валері, кажучи, що кожен вдалий романтичний твір стає класичним завдяки своєму успіхові[1]. Таке уявлення про класичне містить крайню напругу і вже саме заслуговує критики. А тим часом критика класичного — це більше, ніж критика формальних принципів, якими класичне здебільшого заявляло про себе в процесі історичного розвитку. Ідеал форми, ототожнений із класицизмом, слід знову перенести в зміст [*Inhalt*]. Чистота форми, змодельована за чистотою суб'єкта, що конституює себе, усвідомлює свою ідентичність і позбувається нетотожного: це негативні відносини з нетотожним. Але це зумовлює різницю між формою і змістом, — різницю, яку приховує класичний ідеал. Форма конституюється лише як різниця, як те, що відрізняється від нетотожного; у власному значенні форми й далі зберігається ідеалізм, який вона стирає. Контррух, спрямований проти міфу, що його класицизм поділяє з акме [кульмінаційним пунктом] грецької філософії, був безпосередньою антитезою міметичного імпульсу. Мімезис поступився об'єктиваційному наслідуванню. Таким чи-

[1] Пор.: *Paul Valéry*. Œuvres, éd. J. Hytier, v. 2. — Paris, 1966. — P. 565 seq.

ном, цей контррух беззастережно підпорядкував мистецтво грецькому просвітництву й запровадив табу на те, з допомогою чого мистецтво стає на бік пригнобленого супроти панування накинутої концепції, або на те, що прослизає крізь вічка мережі того панування. Хоч у класицизмі суб'єкт із погляду естетики стоїть прямо, над ним, цим красномовним особливим, що протиставлене німому універсальному, чинять насильство. В універсальності, якою так захоплюються в класичних творах, увічнюється як норма формотворчості згубна універсальність міфу, неминучість чарів. У класицизмі, що став зародком незалежності мистецтва, мистецтво вперше зрікається саме себе. Не випадково відтоді ввесь класицизм був пов'язаний із наукою. Й донині науковий дух приховує антипатію до мистецтва, яке відмовляється коритись категоріальному мисленню й вимогам чистих поділів. Те, що поводиться так, ніби немає ніякої антиномії, — антиномне й неминуче вироджується в те, що буржуазна фразеологія завжди ладна назвати терміном "формальна досконалість", який не потребує дальших пояснень. Аж ніяк не внаслідок ірраціональних настроїв якісно модерні рухи часто відповідають, у Бодлеровім розумінні, архаїчним, докласичним рухам. Вони, напевне, не менш незахищені від реакції, ніж класицизм, і то внаслідок ілюзії, що ставлення до дійсності, яке виявляється в архаїчних художніх творах і з якого вирвався емансипований суб'єкт, знову має утвердитися, незважаючи на історичний розвиток. Симпатія модерну до архаїчного не є репресивно-ідеологічною лише тоді, коли повертається до того, що відкинув класицизм на шляху свого розвитку, й відмовляється підтримувати те підступне гноблення, від якого визволився класицизм. Але одне навряд чи можна знайти без другого. Замість тотожності універсального і особливого класичні художні твори подають її абстрактний логічний контур, власне, порожню форму, що марно чекає специфікації. Крихкість класичного взірця викриває несправжність його статусу взірця, а отже, й самого класичного ідеалу.

У сучасній естетиці панує дискусія про те, чи вона суб'єктивна, чи об'єктивна. Проте ці терміни неоднозначні. З одного боку, дискусія може зосередитися на суб'єктивних реакціях на художні твори, на відміну від *intentio recta*, прямого визначення, їх, бо *intentio recta* відповідно до теперішньої схеми критичної епістемології докритичне. З другого боку, обидві концеп-

ції можуть покликатись на первісність чи то об'єктивних, чи то суб'єктивних елементів у самих художніх творах, дотримуючись, наприклад, різниці, яку визначають в історії культури між класичним і романтичним. І, нарешті, питання може стосуватись об'єктивності естетичних смакових суджень. Усі ці різні значення слід розрізняти між собою. Коли йдеться про перше значення, Геґелева естетика мала об'єктивну спрямованість, а коли йдеться про друге, його естетика, напевне, підносила суб'єктивність набагато рішучіше, ніж естетичні теорії його попередників, для яких участь суб'єкта у впливі на спостерігача була обмеженою навіть тоді, коли спостерігач був ідеальний або трансцендентний. Для Геґеля діалектика суб'єкта—об'єкта відбувається в самому об'єкті. Не слід забувати й про відносини суб'єкта та об'єкта в художньому творі, якщо твір має справу з об'єктами. Ці відносини змінюються історично, проте зберігаються навіть у нерепрезентативних художніх творах, бо вони займають певну позицію щодо об'єкта, накладаючи на нього табу. І все-таки початок "Критики судження" був не просто чужий об'єктивній естетиці. Її сила полягала в тому, що вона, як і всі Кантові теорії, не вмощувалася вигідно в жодній позиції, передбаченій стратегічним планом системи. Тією мірою, якою, згідно з ученням Канта, естетика взагалі конституйована суб'єктивним смаковим судженням, це судження неминуче не тільки стає складовим елементом об'єктивного художнього твору, а й несе з собою об'єктивну необхідність, хоч якою малою мірою цю необхідність можна звести до універсальних концепцій. Кант мав перед очима суб'єктивно опосередковану, проте об'єктивну естетику. Кантова концепція смакового судження, внаслідок суб'єктивної спрямованості питання, пов'язана з центром об'єктивної естетики — якістю, питанням про те, що добре і що погане, що правдиве і що неправдиве в художньому творі. Суб'єктивне питання більш естетичне, ніж епістемологічне *intentio obliqua*, непряме визначення, бо об'єктивність художніх творів якісно інакше, специфічніше опосередкована через суб'єкт, ніж об'єктивність пізнання. Майже тавтологія говорити, що постанова, чи є художній твір художнім твором, залежить від судження про те, чи є він художнім твором, а механізм такого судження — куди більшою мірою, ніж здатність судити як психічна "спроможність", — становить тему художнього твору. "Визначення смаку, на якому я будую свій аналіз, таке: смак — це спроможність судити про гарне. Але те, що необхідне, щоб назвати якийсь об'єкт гарним, має розкрити нам аналіз смакових су-

джень"[1]. Канон художнього твору — це об'єктивна слушність смакового судження, яка не дає ґарантій, а проте сувора. Таким чином підготована ситуація всього номіналістичного мистецтва. Аналогічно до критики розуму, Кант радше хотів би заснувати естетичну об'єктивність на суб'єкті, ніж замінити її суб'єктом. Імпліцитно він вважає, що елементом, який об'єднує об'єктивне і суб'єктивне, є розум — суб'єктивна спроможність і водночас, завдяки таким своїм атрибутам, як необхідність та універсальність, прообраз усякої об'єктивності. Для Канта навіть естетика підпорядкована примату дискурсивної логіки: "Я скористався логічними функціями судження, щоб знайти елементи, які судження бере до уваги під час рефлексії (бо і в смаковому судженні завжди є покликання на розум). Спершу я розглянув якість, бо естетичне судження про гарне звертає увагу передусім на неї"[2]. Найміцніша опора суб'єктивної естетики — концепція естетичного чуття — походить з об'єктивності, не навпаки. Естетичне чуття каже: це — отаке, це — гарне, а Кант приписав би таке естетичне чуття — як "смак" — тільки тому, хто спроможний помічати диференційованість об'єкта. Смак не визначають в Аристотелевій манері через співчуття і страх — емоції, які виникають у спостерігача. Контамінація естетичного чуття з безпосередніми психологічними емоціями, здійснена концепцією збудження, недобачає зміни реального сприйняття під впливом художнього сприйняття. Інакше було б годі пояснити, чому люди взагалі розкриваються для естетичного сприйняття. Естетичне чуття — це не щось збуджене. Це радше подив перед побаченим, ніж перед тим, що воно означає; саме приголомшеність перед неконцептуальним і водночас визначеним, а не породжений суб'єктивний афект можна в естетичному сприйнятті назвати якимсь чуттям. Воно спрямоване на твір, є його відчуттям, а не рефлексом спостерігача. Спостережну суб'єктивність слід суворо відрізняти від суб'єктивного елементу в об'єкті, отже, від його експресії і від його суб'єктивно опосередкованої форми. Питання про те, що є художнім твором, а що ні, аж ніяк не можна відокремити від здатності судження, від питання, що добре, а що погане. Уявлення про поганий художній твір має в собі щось безглузде: якщо він поганий, якщо не досягає своєї іманентної форми, тоді він не відповідає своїй концепції і опускається нижче апріорності мистецтва. В мистецтві судження

[1] *Kant.* Ibid. — S. 53 (Kritik der Urteilskraft, § 1).
[2] *Там само.*

про відносну вартість, покликання на справедливість, толерантність до напівготового і всі вибачення здорового глузду й навіть гуманізму фальшиві: така поблажливість шкодить художнім творам, імпліцитно касуючи їхню претензію на правду. Тією мірою, якою межа між мистецтвом і реальністю не стерта, така толерантність до поганих художніх творів, беззастережно перенесена з реальності, коїть злочин супроти мистецтва.

Мати змогу обґрунтовано сказати, чому художній твір гарний, правдивий, цілісний або легітимний, аж ніяк не означає звести твір до його універсальних концепцій, навіть якби ця операція, що її Кант бажав і заперечував, була можлива. В кожному художньому творі, а не тільки в апорії про здатність рефлексивного судження, універсальне і особливе тісно переплетені. Кант підходить до цього розуміння, коли визначає гарне як те, що "подобається всім, не вимагаючи концепції"[1]. Таку універсальність, незважаючи на розпачливі зусилля Канта, не можна відокремити від необхідності; те, що дещо "подобається всім", еквівалентне судженню, що воно має подобатися кожній людині, бо інакше це буде тільки емпірична констатація. А проте універсальність та імпліцитна необхідність зостаються неминучими концепціями, і їхня єдність, як розумів її Кант, — тобто здатність подобатися, — зовнішня щодо художнього твору. Вимога підпорядкування особливого об'єднувальній концепції чинить злочин проти ідеї концептуалізації зсередини, що з допомогою концепції мети мала скореґувати в обох частинах "Критики судження" класифікаційний метод "теоретичного", природознавчого розуму, що емфатично відкидає пізнання об'єкта зсередини. Саме цією мірою Кантова естетика гермафродитна й постає безборонною перед Геґелевою критикою. Наступ Геґеля слід звільнити від абсолютного ідеалізму, — це завдання, яке стоїть нині перед естетикою. Тим часом амбівалентність теорії Канта зумовлена його філософією, в якій концепція мети тільки надає категорії мети реґулятивних функцій і цією самою мірою обмежує її. Кант знає, що має спільного мистецтво з дискурсивним пізнанням, але не знає того, завдяки чому воно якісно відрізняється від нього, і ця різниця стає квазіматематичною різницею між скінченним і нескінченним. Жодне окреме правило, якому смакове судження підпорядковує свої об'єкти, навіть тотальність цих правил нічого не каже нам про гідність певного художнього твору.

[1] *Там само.* — С. 73 (Kritik der Urteilskraft, § 9).

Поки концепція необхідності як складова частина естетичного судження не відображена в собі, вона просто відтворює детерміністський механізм емпіричної реальності, що тільки як тінь, уже модифікований, знову повертається в художні твори. Твердження, що краса має подобатися всім, припускає згоду, яка, хоч і не признається в цьому, підпорядкована суспільним умовностям. Якщо ці обидва елементи поєднані разом у сфері збагненного, Кантове вчення втрачає свій зміст [*Inhalt*]. Можна конкретно, а не тільки як абстрактну можливість уявити собі художні твори, що задовольняють елементи Кантового смакового судження, але однак є недостатніми. Інші художні твори — і все нове мистецтво загалом — суперечать цим елементам і аж ніяк не подобаються всім, а проте їх не можна через це об'єктивно дискваліфікувати як мистецтво. Кант досягає об'єктивності естетики, але так само, як і об'єктивності етики, — завдяки універсально концептуальній формалізації. Ця формалізація, проте, суперечить естетичному феноменові як тому, що є конститутивно особливим. Те, яким має бути художній твір відповідно до своєї концепції, неістотне для будь-якого художнього твору. Формалізація, акт суб'єктивного розуму, випихає мистецтво знов у ту саму чисто суб'єктивну царину, зрештою, в царину випадковості, з якої Кант хотів вирвати його і якій мистецтво й саме опирається. Як протилежні полюси, суб'єктивна і об'єктивна естетика однаково підлягають критиці діалектичної естетики: суб'єктивна естетика тому, що вона або абстрактно-трансцендентна, або випадкова, залежачи від смаку окремого індивіда, а об'єктивна — тому, що недобачає об'єктивної опосередкованості мистецтва суб'єктом. У художньому творі суб'єкт — ані спостерігач, ані творець, ані абсолютний дух, а радше дух, зв'язаний об'єктом, змінений ним і опосередкований ним.

Для художнього твору, а отже, й для його теорії, суб'єкт і об'єкт — це його власні елементи, діалектичні в тому розумінні, що геть в усьому, з чого складаються художні твори, — матеріалі, експресії та формі, — завжди є вони обидва. Матеріали сформовані рукою, з якої художній твір отримав їх; експресія, об'єктивована в художньому творі і об'єктивна в собі, постає як суб'єктивний імпульс; форма, якщо вона не має бути в механічних відносинах зі сформованим, має вироблятися суб'єктивно, відповідно до вимог об'єкта. Те, з чим стикається митець у подобі об'єктивної непроникності, якою не раз постає перед ним матеріал, непроникності, подібної до конструкції даного в епістемології, — це водночас седиментований

об'єкт; це експресія, що видається найсуб'єктивнішою, але об'єктивна в тому, що саме в ній художній твір вичерпується і привласнює її собі; зрештою, це суб'єктивна поведінка, в якій лишає свій відбиток об'єктивність. Але реципрокність суб'єкта та об'єкта в художньому творі, яка не може бути тотожністю, підтримує непевну рівновагу. Суб'єктивний процес виробництва художнього твору з огляду на свій приватний вимір — це щось байдуже. Але цей процес має і об'єктивний вимір, що є умовою реалізації його іманентної закономірності. Суб'єкт у мистецтві досягає свого як праця, а не як комунікація. Художній твір мусить прагнути рівноваги, не будучи спроможним досягти її, — і в цьому полягає один з аспектів естетичної ілюзорності. Індивідуальний митець функціонує і як виконавець цієї рівноваги. В процесі виробництва він постає перед завданням, про яке важко сказати, чи він тільки його ставив перед собою; мармурова брила, в якій чекає скульптура, клавіші фортепіано, в яких чекає свого визволення композиція, — мабуть, більше ніж метафори того завдання. Завдання містять у собі свій об'єктивний розв'язок, принаймні в межах певного діапазону варіацій, хоча не мають однозначності рівнянь. Дія, яку виконує митець, мінімальна: це опосередкування між уже наперед визначеною проблемою, яку він бачить перед собою, і розв'язком, що так само потенційно міститься в матеріалі. Якщо інструмент називають продовженням руки, то й митця можна назвати продовженням інструмента, — інструмента, що здійснює перехід від потенційності до реальності.

Мовний характер мистецтва спонукає до роздумів, що́ саме промовляє в мистецтві: промовляє його справжній суб'єкт, а не той, що виготовив його, і не той, що сприймає його. Він замаскований ліричним Я, що протягом сторіч заявляло про себе і створювало ілюзію самоочевидності поетичної суб'єктивності. Але ця суб'єктивність аж ніяк не тотожна Я, що промовляє з вірша. І це не тільки наслідок поетичного, вигаданого характеру поезії та музики, де суб'єктивна експресія навряд чи колись безпосередньо збігається зі станом композитора. Набагато важливіше те, що граматичне Я вірша є тільки постульованим з боку Я, що промовляє латентно через твір; емпіричне Я — функція духовного Я, а не навпаки. Роль, яку відіграє емпіричне Я, — це не локус автентичності, як хотілося б загальникові щирості. Лишається нез'ясованим, чи латентне Я, те Я, що промовляє, є тим самим у різних жанрах мистецтва і чи змінюється воно; воно може варіюватись якісно залежно від художнього матеріалу; його підпорядкування сумнівній над-

категорії мистецтва приховує це. Хай там як, це латентне Я іманентне художньому творові й конституйоване в ньому завдяки дії мови художнього твору; у відносинах із художнім твором його реальний виробник — такий самий елемент реальності, як і решта. Окрема особа ніколи навіть не відіграє вирішальної ролі у фактичному виробництві художнього твору. Художній твір імпліцитно вимагає поділу праці, тож індивід функціонує в ньому передусім відповідно до цього поділу. Цілком покладаючись на свій матеріал, виробництво породжує щось універсальне, створене з крайньої індивідуалізації. Сила, з якою окреме Я зрікається себе в художньому творі, — це колективна сутність цього Я, і ця сутність становить мовний характер твору. Робота в художньому творі стає суспільною завдяки індивідові, хоча цьому індивідові не конче усвідомлювати суспільство, і, певне, це твердження має що більшу слушність, що менше він усвідомлює. Індивідуальний суб'єкт, що береться творити, — навряд чи щось більше за порогове значення, це те мінімальне, чого потребує художній твір для своєї кристалізації. Унезалежнення художнього твору від художника — аж ніяк не плід манії величі принципу *l'art pour l'art*, а найпростіший вияв такої особливості художнього твору, як суспільні відносини, що містять у собі закон своєї власної реїфікації: тільки як речі, художні твори стають антитезою реїфікованого страхіття. Так само — і в цьому суть мистецтва — навіть із так званих індивідуальних художніх творів промовляє Ми, а не Я, і то голосніше, що менше художній твір адаптується зовнішньо до Ми та його мови. І тут знову музика забезпечує крайній вияв певних характеристик художнього, хоч і це аж ніяк не надає музиці пріоритету. Музика каже "Ми" безпосередньо, незважаючи на свої інтенції. Навіть подібні до протоколів твори експресіоністської фази розвитку музики реєструють сприйняття обов'язковості, а власна обов'язковість художнього твору, його формотворча сила залежать від того, чи це сприйняття справді промовляє з художніх творів. У західній музиці можна було б довести, якою великою мірою її найважливіше відкриття — гармонійний глибинний вимір — разом із контрапунктом і поліфонією становлять Ми, що з хорового ритуалу перебралось у матеріал. Це Ми запроваджує свою дослівність, трансформовану в іманентну активну силу, а проте зберігає свій мовний характер. Літературні форми внаслідок своєї безпосередньої і, зрештою, неминучої участі в комунікативній мові пов'язані з Ми; задля своєї власної красномовності вони змушені намагатися звільнитись від усієї зовнішньої

комунікативності. Але цей процес не такий, яким він видається і яким він сам себе уявляє, — це не процес чистої суб'єктивації. Завдяки цьому процесові суб'єкт, дедалі ближче підступаючи до колективного сприйняття, стає щораз неприхильніший до мовної реїфікованої експресії. Образотворче мистецтво може промовляти крізь "Як?" аперцепції. Його Ми — це просто естетична чутливість, відповідна історичному становищу мистецтва й доведена аж до точки, де вона розриває відносини з об'єктивністю, що змінюється завдяки розвиткові мови художньої форми. Образи кажуть: "Дивись!"; вони мають свій колективний суб'єкт у тому, на що вказують і що спрямоване назовні, а не всередину, як у музиці. В піднесенні мовного характеру мистецтва полягає історія мистецтва, що еквівалентна його дедалі більшій індивідуалізації, а водночас і її протилежності. Те, що це МИ, проте, не є соціально однозначним і навряд чи має якусь визначену класову або соціальну позицію, можна відчути в тому, що донині мистецтво в емфатичному розумінні існувало лише як буржуазне мистецтво; згідно з тезою Троцького, не можна уявити собі ніякого пролетарського мистецтва, — тільки соціалістичне. Естетичне МИ — це соціальне ціле на обрії певної невизначеності, щоправда, не менш визначене, ніж панівні виробничі сили та виробничі відносини певної епохи. Хоча мистецтво відчуває спокусу передбачити якесь соціальне ціле, що не існує, та його суб'єкт, що не існує, і тому є не просто ідеологією, воно водночас має на собі слід неіснування цього суб'єкта. А проте соціальні антагонізми зберігаються в мистецтві. Мистецтво правдиве тією мірою, якою те, що промовляє з нього, — власне, воно саме, — лишається розколеним і непримиреним, але ця правда стає правдою мистецтва тільки тоді, коли мистецтво синтезує розколене й завдяки цьому стає визначеним у своїй непримиренності. Парадокс полягає в тому, що мистецтво має показати непримирене, а водночас засвідчити тенденцію його примирення; таке під силу тільки його недискурсивній мові. Лиш у цьому процесі конкретизується Ми мистецтва. Але те, що промовляє з мистецтва, — це насправді його суб'єкт тією мірою, якою він промовляє таки з нього, а не просто зображений ним. Таке розуміння засвідчує, наприклад, назва незрівнянної останньої частини Шуманових "Сцен дитинства", що є одним з ранніх зразків експресіоністської музики: "Поет розповідає". Але естетичного суб'єкта неможливо відобразити, напевне тому, що він, будучи соціально опосередкованим, емпіричний не більшою мірою, ніж трансцендентний суб'єкт фі-

лософії. "Об'єктивація художнього твору відбувається коштом відображення життя. Художні твори стають живими лише тоді, коли зрікаються подібності до людського. "Експресія несфальшованого почуття завжди банальна. Що щиріше почуття, то воно банальніше. Щоб воно не було банальним, потрібні зусилля"[1].

Художній твір стає об'єктивним як щось наскрізь зроблене завдяки суб'єктивному опосередкуванню всіх своїх елементів. Погляд, характерний для критики пізнання, мовляв, участь суб'єктивності і участь реїфікації корелятивні, має переконливе підтвердження і з боку естетики. Ілюзорність художніх творів, ілюзія їхнього буття-в-собі вказує на те, що в тотальності свого суб'єктивного опосередкування вони беруть участь в універсальному ілюзорному контексті реїфікації і, коли вдатися до марксистської термінології, їм необхідно так віддзеркалювати відносини живої праці, неначе вони є річчю. Внутрішня послідовність, завдяки якій художні твори беруть участь у правді, пов'язана і з їхньою неправдою; у своїх найбеззастережніших виявах мистецтво завжди бунтувало проти цього, і нині цей бунт став законом розвитку мистецтва. Антиномія правди і неправди мистецтва могла спонукати Геґеля провістити кінець мистецтва. Традиційна естетика дотримувалася погляду, що примат цілого над частинами має конститутивну потребу в розмаїтті, а коли цей примат просто накидають згори, він зазнає невдачі. Але не менш конститутивне й те, що жоден художній твір не був цілком адекватним у цьому аспекті. Щоправда, розмаїте в естетичному континуумі вимагає синтезу, а водночас, будучи безперечно позаестетичним, уникає цього синтезу. Синтез, екстрапольований із розмаїття, яке він потенційно містить у собі, неминуче є й запереченням цього розмаїття. Урівноваження через форму мусить зазнати невдачі внутрішньо, бо зовнішньо, позаестетично воно не існує. Антагонізми, нерозв'язані в реальності, не можна розв'язати і уявно; вони пробивають собі шлях у царину уяви й репродукуються у власній непослідовності уяви; по суті, це відбувається пропорційно до сили, з якою вони прагнуть своєї послідовності. Художні твори мусять поводитися так, неначе неможливе є для них можливим; ідея довершеності художніх творів, від якої ніхто не міг відмовитися, хіба що коштом власної нікчемності, була сумнівною. Художникам дуже важко, і то не тільки вна-

[1] *Theodor W. Adorno.* Noten zur Literatur II. — Frankfurt a. M., 1965. — S. 79. Цитата в цитаті: Paul Valéry. Windstriche. — *Там само.* — С. 127.

слідок їхньої завжди непевної долі у світі, а й тому, що внаслідок своїх зусиль вони неодмінно працюють проти естетичної правди, якій присвячують себе. Тією мірою, якою в історичній реальності суб'єкт і об'єкт роз'єднані, мистецтво можливе тільки як таке, що пройшло крізь суб'єкт. Адже мімезис того, чого не приготував суб'єкт, може відбуватися лиш у живому суб'єкті. Об'єктивація мистецтва через його іманентне виконання вимагає історичного суб'єкта. Якщо художній твір сподівається завдяки своїй об'єктивації досягти правди, прихованої від суб'єкта, то тільки тому, що сам суб'єкт не остаточний. Відносини об'єктивності художнього твору з приматом об'єкта порушилися. Ця об'єктивність засвідчує примат об'єкта за умови універсальної залежності: в-собі може знайти собі притулок тільки в суб'єкті, тимчасом, як об'єктивність цього в-собі, становлячи ілюзію, породжену суб'єктом, — це критика об'єктивності. Така об'єктивність допускає тільки *membra disjecta* світу об'єктів, що лиш у стані розпаду стає сумірним законові форми.

Суб'єктивність, хоч і становить неминучу умову художнього твору, сама по собі не є естетичною якістю, а стає нею тільки внаслідок об'єктивації, і саме цією мірою суб'єктивність у художньому творі самовідчужена й прихована. Цього недобачав Ріґль, що сформулював уявлення про "художнє прагнення". А проте ця концепція називає елемент, необхідний для іманентної критики: ніщо зовнішнє не піднімається над рівнем художніх творів. Художні твори, щоправда, не їхні автори, є своєю власною мірою, або, як казав Ваґнер, своїм самопостульованим законом. Питання про леґітимацію художніх творів не стоїть по той бік їхнього виконання. Кожен художній твір — це не тільки те, чим він хоче бути, але немає жодного, що був би більшим за це, не прагнучи бути чимсь. Така ситуація підступає близько до спонтанності, хоча саме спонтанність пов'язана з мимовільністю. Спонтанність виявляється передусім у концепції художнього твору, в задумі, що очевидний у ньому. Але й концепція — не остаточна категорія і часто змінює самореалізацію художнього твору. Зміна концепції під тиском іманентної логіки — це немов печать об'єктивації. Цей чужий Я елемент, що суперечить тому нібито художньому прагненню, добре знайомий як митцям, так і теоретикам мистецтва й інколи просто лякає їх; Ніцше говорив про це наприкінці свого твору "По той бік добра і зла". Елемент самовідчуженості, що з'являється під примусом матеріалу, — це справді печать того, що розуміли під словом "геніальний". Коли треба

врятувати якусь частку уявлення про геніальність, це уявлення слід позбавити грубого ототожнення з творчим суб'єктом, що з надмірного марнославства чарами перетворює художній твір у документ його творця і, таким чином, применшує твір. Об'єктивність художніх творів — скалка для людей, які живуть у бартерному суспільстві, бо вони хибно сподіваються від мистецтва, що воно пом'якшить відчуження, — знову переходить у людину, яка стоїть за художнім твором, хоча вона — здебільшого лише характерна маска тих, хто прагне продавати художній твір як споживчий товар. Якщо ми не хочемо просто скасувати уявлення про геніальність як романтичний пережиток, його слід розуміти на основі його історико-філософської об'єктивності. Різниця між суб'єктом та індивідом, окреслена в Кантовому антипсихологізмі й піднята до рівня принципу у Фіхте, впливає й на мистецтво. Автентичність мистецтва — його зобов'язувальність — і свобода визволеного індивіда щораз далі відходять одна від одної. Уявлення про геніальність — це спроба поєднати їх обидві помахом чарівної палички, наділити індивіда в особливій царині мистецтва безпосередньою силою всеохопної автентичності. Сприйняттєвий зміст такої містифікації полягає в тому, що в автентичності мистецтва універсальний елемент і справді вже можливий тільки як *principium individuationis*, так само як, навпаки, універсальна буржуазна свобода — це тільки свобода конкретизації та індивідуалізації. Щоправда, естетика геніальності трактує ці відносини сліпо й недіалектично пересуває їх в індивіда, що водночас має бути й суб'єктом; *intellectus archetypus*, архетипний розум, що в теорії пізнання вочевидь становить ідею, уявлення про геніальність трактує як факт мистецтва. Геній має бути індивідом, чия спонтанність збігається з діями абсолютного суб'єкта. Це твердження слушне тією мірою, якою індивідуалізація художніх творів, опосередкована спонтанністю, — це те в них, завдяки чому вони об'єктивуються. Проте уявлення про геніальність фальшиве, бо художні твори — не створіння, а люди — не творці. Це зумовлює неправдивість будь-якої естетики геніальності, що пригнічує елемент остаточного виготовлення, τέχνη, художніх творів на догоду їхній абсолютній оригінальності, майже їхній *natura naturans*, творчій природі, і породжує таким чином ідеологію органічного й неусвідомленого художнього твору, що потім поширюється в каламутний потік ірраціональності. З самого початку естетика геніальності зсуває наголос на індивіда, стаючи в опозицію до фальшивої універсальності, а водночас і до суспільства внаслі-

док абсолютизації індивіда. Попри всілякі свої надуживання, концепція геніальності нагадує, що суб'єкта в художньому творі не слід цілком зводити до його об'єктивації. У "Критиці судження" естетика геніальності стала притулком для всього, чого гедонізм позбавив Кантову естетику. Проте, нітрохи не передбачивши наслідків, Кант обмежив геніальність тільки суб'єктом, байдужий до чужості Я саме того елементу, який згодом був експлуатований ідеологічно внаслідок контрастного протиставлення генія науковій і філософській раціональності. Фетишизація концепції геніальності, що почалася в Канта з фетишизації відокремленої і, за словами Ґеґеля, абстрактної суб'єктивності, в Шілерових обітних храмових жертвах набула характеру яскравої елітарності. Концепція геніальності стала потенційним ворогом художніх творів; косуючи оком на Ґете, людину, що стоїть за художнім твором, стали вважати важливішою, ніж сам твір. У концепції геніальності ідея творчості з ідеалістичною зарозумілістю перейшла з трансцендентного суб'єкта на емпіричний, на художника-виробника. Це цілком задовольняє вульґарну буржуазну свідомість, — як тому, що цей перехід зумовлює етику праці, яка уславлює чисті творчі сили людини без огляду на мету, так і тому, що спостерігача позбавлено будь-якого клопоту, пов'язаного з твором: його годують особистістю, зрештою, кітчевою біографією митця. Виробники видатних художніх творів — не напівбоги, а слабкі, часом невротичні або калічні індивіди. Але естетичне мислення, що геть відкидає уявлення про геніальність, вироджується в нудне і педантичне ремісництво, в малювання за шаблонами. Елемент істини в концепції геніальності слід шукати в об'єкті, в тому, що відкрите, а не в повторенні ув'язненого. А втім, концепція геніальності, ставши модною наприкінці XVIII ст., аж ніяк не була харизматичною: згідно з тогочасними уявленнями, кожен міг стати генієм тією мірою, якою виражав себе нетрадиційно, мов природа. Геній був ставленням до реальності, "геніальними вчинками", майже мисленням і тільки згодом, можливо, з огляду на недостатність самого мислення в художніх творах, став божественною ласкою. Сприйняття реальної несвободи зруйнувало буяння суб'єктивної свободи як свободи для всіх і зберегло її лише як винятковy царину геніїв. Що менш людяним ставав світ і що більшою мірою нейтралізувався дух — усвідомлення того світу, — то швидше геніальність оберталася в ідеологію. Привілейований геній став повноважним представником, якому реальність пообіцяла все, в чому відмовила людству взагалі. В генії слід уря-

тувати тільки те, що є інструментальним для художнього твору. Категорію геніальності найкраще можна засвідчити там, де про якийсь уступ обґрунтовано кажуть, що він геніальний. Самої фантазії не вистачає для її визначення. Геніальне — це діалектичний вузол: нешаблонне й неповторне, вільне, дарма що водночас запроваджує чуття необхідності; парадоксальний трюк мистецтва і один з його найнадійніших критеріїв. Бути геніальним означає натрапити на констеляцію, суб'єктивно досягти об'єктивності; це мить, коли μετέξις художнього твору в мові відкидає традицію як випадковість. За печать геніальності в мистецтві править те, що нове внаслідок своєї новості видається таким, наче завжди було тут, і романтизм звернув на це увагу. Робота фантазії — це не так *creatio ex nihilo*, створення з нічого, в яке вірила чужа мистецтву релігія мистецтва, як зображення в уяві автентичних розв'язків серед немов передсутнього вузла художнього твору. Досвідчені митці можуть глузливо сказати про якийсь уступ: "Тут автор геніальний!" Вони карають втручання фантазії в логіку художнього твору, втручання, яке згодом не зазнає інтеґрації, і такі приклади можна знайти не тільки в творчості хвальковитих самопроголошених геніїв, а й на рівні Шуберта. Геніальне лишається парадоксальним і непевним, тоді як вільно винайдене й необхідне не можуть, по суті, злитися цілковито. Без завжди наявної можливості невдачі в художніх творах немає нічого геніального.

Геніальність, маючи елемент того, що ніколи не існувало раніше, пов'язана з уявленням про оригінальність: звідси й концепція "оригінального генія". Загальновідомо, що перед добою геніальності категорія оригінальності не мала ніякого авторитету. Те, що в XVII й на початку XVIII ст. композитори у своїх нових творах використовували цілі фраґменти зі своїх попередніх творів або творів інших композиторів або що художники та архітектори доручали учням виконувати свої проекти, часто надуживали для виправдання стереотипного та шаблонного в мистецтві і для відмови від суб'єктивної свободи. Але ця практика лише доводить, що тоді оригінальність ще не стала об'єктом критичних міркувань, та аж ніяк не доводить, що тогочасні художні твори не мали оригінальності: досить тільки поглянути на різницю між Бахом та його сучасниками. Оригінальність, специфічність певного художнього твору, — це не антитеза логічності художніх творів, що зумовлює універсальність. Часто оригінальність виявляється в цілком послідовній та логічній конструкції, на яку нездатні пересічні

таланти. Проте питання про оригінальність давніх, архаїчних художніх творів позбавлене глузду, бо примус із боку колективної свідомості, в якій утвердилось панування, був такий великий, що оригінальність, яка припускає щось на кшталт визволеного суб'єкта, була б анахронічною. Уявлення про оригінальність як про первинність покликається в художніх творах не так на прадавнє, як на те, чого ще не було, на слід утопічності в них. Оригінальність можна вважати за об'єктивну назву кожного художнього твору. А якщо оригінальність має історичне походження, вона переплетена і з історичною несправедливістю — з буржуазною перевагою на ринку споживчих товарів, що змушені, аби привабити покупців, видавати завжди те саме за щось завжди нове. Але зі зростанням незалежності мистецтва оригінальність повертається проти ринку, де їй ніколи не дозволено переступити певний поріг вартості. Оригінальність ховається в самі художні твори, в нещадність їхньої інтегральної організації. Оригінальність спіткала така сама історична доля, як і категорію індивідуальності, від якої вона походить. Оригінальність уже не кориться тому, з чим її асоціювали, відколи стали замислюватись над нею, — з так званим індивідуальним стилем. Хоча тим часом занепад цього стилю почали оплакувати традиціоналісти, що, фактично, захищали традиційні товари, в найпередовіших роботах індивідуальний стиль, немов виснуваний хитрощами з вимог конструкції, набув характеру якогось ґанджу, нестачі, принаймні якогось компромісу. Це не остання причина, чому передове художнє виробництво прагне не так оригінальності окремих творів, як продукції нового типу. Оригінальність починає перероджуватись у пошуки цього нового типу. Вона змінюється якісно, але при цьому аж ніяк не зникає.

Ця зміна відрізняє оригінальність від натхнення, від неповторної деталі, що колись начебто були сутністю оригінальності, і проливає світло на фантазію — її органон. Під чарами віри в суб'єкт як наступника творця фантазія, власне, означає спроможність виробляти з нічого щось безперечно художнє. Її вульґарна концепція — концепція абсолютного винаходу — є точним корелятом новочасного наукового ідеалу про точне відтворення того, що вже існує; тут буржуазний поділ праці прорив глибокий рів, що відокремив мистецтво від будь-якого опосередкування з реальністю, так само як відокремлює пізнання від усього, що бодай як-небудь трансцендує реальність. Для видатних художніх творів концепція фантазії аж ніяк не суттєва; винахід, скажімо, якоїсь фантастичної сутності в

усьому новому образотворчому мистецтві має невелике значення, це немов раптова поява якогось музичного мотиву; щоправда, як елемент, її годі заперечити, проте вона лишається безсила доти, доки не долає свою фактичність тим, що розвивається з неї. Якщо все в художніх творах, навіть найсублімованіше, пов'язане з сутнім, якому протистоять ці твори, фантазія не може бути простою спроможністю уникнути сутнього, постулюючи те, що не існує, так, неначе воно існує. Навпаки, те, що художній твір увібрав із сутнього, фантазія пересуває в констеляції, завдяки яким воно стає іншим цього сутнього, навіть якщо лиш унаслідок його рішучого заперечення. Якщо в тому, що теорія пізнання називає нафантазованою вигадкою, спробувати уявити собі об'єкт, який абсолютно не існує, ми не досягнемо нічого, чого б не можна було звести — в його частинах і навіть в елементах, що становлять його єдність, — до сутнього, до того, що вже існує. Тільки під чарами тотальної емпіричності з'являється те, що якісно протиставить себе їй, хоч, правда, не інакше, як щось сутнє другого порядку, змодельоване за сутнім першого порядку. Тільки через сутнє мистецтво трансцендує сутнє до того, що не існує, бо інакше воно стає безпорадною проекцією того, що вже існує. Відповідно з цим і фантазія в художніх творах аж ніяк не обмежена раптовим поглядом. Годі уявити собі фантазію без спонтанності, і так само фантазія, найближча до *creatio ex nihilo*, аж ніяк не є всім художнього твору. Фантазію може спершу розпалити щось конкретне в художньому творі, надто в тих митців, чий процес виробництва відбувається знизу вгору. Так само фантазія активна і в тому вимірі, який упередження вважає за абстрактний, — у вимірі майже порожнього контуру, що потім заповнюється й реалізується завдяки тому, що упередженість називає протилежністю фантазії, — "праці". Навіть специфічна технологічна фантазія зародилася не сьогодні, і це стає очевидним у композиційному стилі адажіо Шубертового струнного квінтету, а також у світлових вихорах Тернерових морських пейзажів. Крім того, фантазія, по суті, — це ще й необмежені потенційні можливості розв'язку, що кристалізуються в художньому творі. Вона полягає не тільки просто в тому, що вражає як сутнє, а водночас і залишки чогось сутнього, а — напевне, ще більшою мірою — в трансформації сутнього. Гармонійні варіанти головної теми коди першої частини "Апасіонати" з катастрофічним впливом зменшеного сьомого акорду — не меншою мірою продукт фантазії, ніж тризвучна зароджувана тема, з якої починається ця частина; розглядаючи ге-

незу твору, не можна відкинути можливості, що варіант, який став вирішальним для всієї речі, був первісною ідеєю Бетховена, від якої походила, так би мовити, в зворотному порядку, тема у своїй первісній формі. Неабияке досягнення фантазії полягає в тому, що останні частинки розлогого розвитку теми першої частини "Героїчної симфонії" поступилися лапідарним гармонійним періодам, немов уже не було часу для диференційованої роботи. Дедалі більший примат конструкції неминуче зменшує субстанційність конкретного натхнення. Про те, якою мірою праця й фантазія взаємопереплетені, — їхня несуголосність завжди є прикметою невдачі, — свідчить досвід митців, які побачили, що фантазією можна керувати. Вони відчули, що довільне звертання до мимовільного — це те, що відрізняє їх від дилетантів. Навіть суб'єктивно в естетиці, як і в теорії пізнання, безпосередність та опосередкованість взаємоопосередковані. Мистецтво — не генетично, а з огляду на свої властивості — становить найпереконливіший доказ проти епістемологічного відокремлення чуттєвості і розуму. Рефлексія цілком здатна до фантазування, що полягає у визначеному усвідомленні того, чого потребує в певних точках художній твір. Думка, начебто усвідомлення вбиває, про що найяскравіше нібито свідчить саме мистецтво, — це безглуздий штамп як у цьому контексті, так і в будь-якому іншому. Навіть здатність рефлексії розкладати об'єкти на компоненти — цей її вирішальний компонент — стає плідним для саморефлексії художніх творів, бо вона відкидає або змінює все неадекватне, неоформлене, неузгоджене. Натомість категорія естетичної глупоти має свій *fundamentum in re*, основу в речах, у бракові в художніх творах іманентної рефлексії, і цей брак виявляється, скажімо, в упертості механічних повторень. У художніх творах погана та рефлексія, що спрямовує їх зовні, чинить над ними насильство; а туди, куди вони самі хочуть податися, їх можна супроводити суб'єктивно тільки через рефлексію, і спроможність робити це — спонтанна. Якщо кожен художній твір пов'язаний, напевне, з апорійним проблемним вузлом, звідси випливає те, що є не найгіршим визначенням фантазії. Як спроможність відкривати в художньому творі підходи та розв'язки, фантазію можна визначити як характерну рису свободи серед детермінізму.

Об'єктивність художніх творів — не більшою мірою залишкове визначення, ніж будь-яка істина. Неокласицизм зазнав невдачі через те, що марив метою досягти ідеалу об'єктивності, який стояв йому перед очима в начебто зобов'язувальних

стилях минулого, з допомогою суб'єктивно запровадженої процедури: він абстрактно заперечував суб'єкт у художньому творі й готував образ суб'єктивності в-собі, що її суб'єкт, якого вже годі було знищити актом волі, міг виявити, тільки зашкодивши сам собі. Суворість, що запроваджує обмеження, наслідуючи давноминулі гетерономні форми, лише кориться тій самій абсолютній сваволі, яку хоче приборкати. Валері окреслив цю проблему, але не розв'язав її. Просто обрана, постульована форма, яку інколи захищає сам Валері, не менш випадкова, ніж хаотична "життєвість", яку він зневажає. Апорію мистецтва нині не можна зцілити ніякою добровільною покорою авторитетові. З огляду на нещадний номіналізм, лишається відкритим питання, як узагалі можливо досягнути без насильства чогось на кшталт об'єктивності форми; цьому перешкоджає запроваджена замкненість. Тенденція до цієї запровадженої замкненості була синхронною з піднесенням політичного фашизму, ідеологія якого так само вдавала, що держави, вільної від нужди та непевності її підданих за доби пізнього лібералізму, можна сподіватися тільки коштом відмови від суб'єкта. Звичайно, до такої відмови спонукали могутні суб'єкти. Навіть у своїй слабкості та схильності до помилок суб'єкт, що споглядає мистецтво, не може просто відступити від вимоги об'єктивності. Це засвідчує один неспростовний аргумент: адже інакше б ті, хто чужий мистецтву, філістери, що позбавлені будь-якого зв'язку з мистецтвом і дають йому діяти на себе, неначе вони *tabula rasa*, були б найкваліфікованіші, щоб розуміти й судити мистецтво, а немузикальні люди були б найкращими критиками музики. Як і саме мистецтво, пізнання його теж відбувається діалектично. Що більше спостерігач додає до процесу цього пізнання, то більша його енергія, з якою він проникає в художній твір, то краще він тоді усвідомлює об'єктивність ізсередини. Він бере участь в об'єктивності, коли його енергія, навіть енергія його хибно спрямованої суб'єктивної "проекції", гаситься в художньому творі. Художньому творові може цілком бракувати суб'єктивного ухилу, але без цього ухилу не стане очевидною ніяка об'єктивність. Кожен крок до довершеності художніх творів — це крок до їхнього самовідчуження, і така ситуація діалектично витворює щоразу нові бунти, що їх занадто поверхово характеризують як бунт суб'єктивності проти всякого формалізму. Дедалі більша інтеґрація художніх творів, їхня іманентна вимогливість — це ще і їхня іманентна суперечливість. Художній твір, що розв'язує свою іманентну діалектику, відображує її в тому

процесі вже як розв'язану, і саме в цьому полягає естетична фальш естетичного принципу. Антиномія естетичної реїфікації — це ще й антиномія між щоразу марною метафізичною вимогою художніх творів піднестися над часом і минущістю того всього, що утверджується в часі як тривале. Художні твори стають релятивними, бо повинні утверджуватись як абсолютні. Бен'ямін якось порушив цю тему, сказавши, що "для художніх творів немає спасіння". Споконвічний бунт мистецтва проти мистецтва має свій *fundamentum in re*. Якщо художнім творам необхідно бути речами, їм не менш необхідно заперечувати власну оречевленість, і, таким чином, мистецтво обертається проти мистецтва. Цілком об'єктивований художній твір застигає у просто річ, а якщо він зовсім уникає своєї об'єктивації, то регресує до безсилого суб'єктивного імпульсу й занурюється в емпіричний світ.

Сприйняття художніх творів адекватне лише як живе сприйняття, і це більше, ніж просто твердження про відносини спостерігача і спостережуваного, більше, ніж твердження про психологічне наснаження як умову естетичного сприйняття. Естетичне сприйняття стає живим сприйняттям тільки через об'єкт, тієї миті, коли художні твори самі стають живими під поглядом спостерігача. Саме таке символічне повчання, своєрідне *art poétique*, поетичне мистецтво, подає Ґеорґе у вірші "Килим"[1], що дав назву цілому тому. Завдяки спостережному зануренню вивільняється іманентна процесуальність художнього твору. Промовляючи, художній твір стає чимсь, що рухається в собі. Те, що десь у художньому творі можна назвати єдністю його значення, — не статичне, а процесуальне, розв'язок антагонізмів, що їх кожен твір неодмінно містить у собі. Отже, аналіз адекватний художньому творові тільки тоді, коли розуміє взаємовідносини його елементів процесуально, а не зводить їх аналітично до начебто праелементів. На основі технології зрозуміло, що художні твори — не буття, а становлення. Їхньої неперервності телеологічно вимагають окремі елементи. Вони потребують неперервності і здатні до неї завдяки своїй неповноті, й часто — своїй незначущості. Завдяки своїй конституції вони переходять у своє інше, утверджують у ньому неперервність, прагнуть загинути в ньому й визначити своєю загибеллю те, що йде за ними. Така іманентна динаміка — неначе елемент вищого порядку того, чим є художні твори.

[1] Пор.: *Stefan George*. Werke, ibid. — Bd. I. — S. 190.

Якщо де-небудь, то таки саме тут естетичне сприйняття нагадує сексуальне, і то навіть його кульмінацію. Те, як у сексуальному сприйнятті змінюється улюблений образ, те, як у ньому зациплення поєднується з якнайжвавішим, — усе це немов живий прообраз естетичного сприйняття. Іманентно динамічні не тільки окремі художні твори, а й взаємовідносини цих творів. Мистецтво історичне тільки через індивідуальні художні твори, що набули форми в собі, а не через їхні зовнішні зв'язки й навіть не через вплив, який вони начебто мають здійснювати один на одного. Тому мистецтво й глузує з вербальних дефініцій. Те, завдяки чому мистецтво конституюється як буття, теж динамічне як ставлення до об'єктивності, що водночас і відступає від неї, і займає щодо неї певну позицію, і на цій позиції підтримує об'єктивність зміненою. Художні твори синтезують непоєднувані, нетотожні елементи, що труться один об одного, вони справді процесуально прагнуть тотожності тотожного й нетотожного, бо навіть їхня єдність — тільки елемент, а не чарівна формула цілого. Процесуальність художніх творів конституюється так, що як вироби, як щось виготовлене людськими руками вони заздалегідь мають місце в "питомій царині духу", але, щоб якось стати самототожними, потребують того, що нетотожне їм, гетерогенного, ще не оформленого. Опір їм з боку іншості, від якої вони все-таки залежні, спонукає їх виражати свою формальну мову, не лишати жодної неоформленої часточки. Ця реципрокність становить динаміку мистецтва; це нерозв'язна антитеза, мистецтво ніколи не заспокоюється ні в якому бутті. Художні твори є такими тільки *in actu*, в дії, бо їхня напруга не закінчується рівнодійною силою чистої тотожності з тим або тим полюсом. З другого боку, лише як готові, сформовані об'єкти вони стають силовим полем своїх антагонізмів, бо інакше ув'язнені сили бігтимуть паралельно або розбіжаться в різні боки. Парадоксальна природа художніх творів, їхнє утвердження як таких, заперечує сама себе. Рух художніх творів має зупинитись і завдяки цій зупинці стати видимим. Іманентна процесуальність художніх творів — судовий процес, який вони провадять проти просто сутнього, яке зовнішнє щодо них, — об'єктивна ще до того, як вони стануть на якийсь бік. Усі художні твори, навіть утверджувальні, — *a priori* полемічні. Уявлення про консервативний художній твір суперечить глузду. Емфатично відокремлюючись від емпіричного світу — свого іншого, — художні твори засвідчують, що сам світ має стати іншим, і художні твори — неусвідомлені схеми такої зміни. Навіть у такого митця, як Мо-

царт, що видається зовсім неполемічним і, згідно з традицією, перебуває в чистій сфері духу, — коли не брати до уваги літературних тем, які він обрав для своїх найвидатніших сценічних творів, — полемічний елемент посідає центральне місце в силі дистанціювання, що мовчки засуджує злиденність і фальш того, від чого він дистанціюється. В Моцарта форма набуває сили такого дистанціювання як рішуче заперечення; примирення, яке вона здійснює, має свою гірку насолоду, бо реальність донині відкидала його. Рішучість дистанціювання — як начебто рішучість класицизму, що радше хапається за все, ніж просто марно грається сам із собою, — конкретизує критику того, що було відкинуте. Потріскування в художніх творах — це звук тертя антагоністичних елементів, що їх намагається об'єднати художній твір; це текст, і не останньою мірою тому, що, як і в знаках мови, його процесуальність зашифрована в його об'єктивності. Процесуальність художніх творів — не що інше, як їхнє темпоральне ядро. Якщо тривалість стане їхньою інтенцією, і то так, що вони виженуть начебто ефемерне й самі себе увічнять у чистій, невразливій формі або навіть завдяки лиховісній претензії на загальнолюдську універсальність, вони вкоротять собі віку й ототожняться з концепцією, що — як постійна оболонка мінливого змісту — своєю формою прагне саме тієї позачасової статичності, від якої борониться напруженість художнього твору. Художні твори, смертні об'єкти, що їх виробила людина, вочевидь гинуть тим швидше, чим затятіше опираються загибелі. Хоча тривалість не можна викинути з концепції форми художніх творів, вона не становить їхньої сутності. Сміливо виставлені художні твори, що начебто поспішають до своєї загибелі, мають кращі шанси вижити, ніж твори, що на догоду кумирові безпеки випорожнюють своє темпоральне ядро і, пусті всередині, стають немов жертвою помсти часу, — в цьому й полягає прокляття класицизму. Міркування, мовляв, додаток чогось минущого забезпечить тривалість, навряд чи зарадить. Нині можна уявити собі художні твори (можливо, в них навіть існує потреба), що спалюють себе завдяки своєму темпоральному ядру, присвячують своє життя миті появи істини й без сліду щезають, не зменшивши себе таким чином анітрохи. Шляхетність такої поведінки була б цілком гідною мистецтва, після того як його піднесеність виродилась у позу та ідеологію. Ідея неминущості художніх творів змодельована за категорією власності і тому буржуазно ефемерна, будучи чужою багатьом періодам розвитку мистецтва та видатним художнім творам.

Кажуть, ніби Бетховен, закінчивши "Апасіонату", сказав, що цю сонату гратимуть і через десять років. Штокгаузенова концепція електронних композицій — не занотованих у традиційному розумінні, а відразу "реалізованих" у матеріалі, і тому вони можуть згаснути разом із цим матеріалом, — чудова як концепція мистецтва, що висуває емфатичні претензії, проте ладне відкинути себе геть. Як і решта складових частин, завдяки яким мистецтво колись стало тим, чим воно є, навіть темпоральне ядро мистецтва виходить назовні й розриває його концепцію. Звичайні виступи проти моди, які порівнюють минуще з нікчемним, пов'язані не тільки з відображенням внутрішньої суті, що політично та естетично скомпрометувала себе своєю нездатністю виразитись і зашкарублістю в індивідуальній сутності. Попри свою схильність улягати комерційним маніпуляціям, мода глибоко сягає в художні твори, а не просто експлуатує їх. Такі винаходи, як світлове малярство Пікасо, немов перенесені з експериментів *haute couture*, коли одяг лише пришпилюють навколо тіла на вечір замість шити його в традиційному розумінні. Мода — це один зі способів, завдяки яким історичний рух впливає на естетичну чутливість, а через неї й на художні твори, і то з допомогою мінімальних імпульсів, які здебільшого приховані навіть від себе.

Художній твір є процесом головно у відносинах цілого і частин. Не зводячись ні до того, ні до того елементу, ці відносини й самі є становленням. Те, що в художніх творах можна назвати тотальністю, — аж ніяк не структура, що інтеґрує всі його частини. Навіть у своїй об'єктивації художній твір завдяки тенденціям, що діють у ньому, лишається процесом виробництва. І навпаки, частини — це не щось дане, що його аналіз майже неминуче хибно називає таким; це, радше, осередки сили, які йдуть до цілого, щоправда, з необхідності, щоб воно і їх сформувало заздалегідь. Вихор цієї діалектики зрештою обплутує концепцію значення. Там, де, згідно з вердиктом історії, вже немає єдності процесу і результату, а надто там, де індивідуальні елементи відмовляються моделювати себе на кшталт завжди латентної, наперед задуманої тотальності, розявлена розбіжність розриває значення. Якщо художній твір — це не щось стабільне та остаточне в собі, а перебуває в русі, тоді його іманентна темпоральність пов'язана з його частинами й цілим так, що їхні відносини розгортаються в часі і вони стають здатні скасувати ці відносини. Якщо художні твори живуть в історії завдяки своїй процесуальності, вони можуть і загинути в ній. Невідчужуваність того, що написано на

папері, намальовано на полотні, вирізьблено на камені, аж ніяк не ґарантує невідчужуваності істотного в художніх творах — їхнього духу, що динамічний у собі. Художні твори аж ніяк не змінюються разом з тим, що реїфікована свідомість вважає за зміну — відповідно до історичної ситуації — ставлення людей до художніх творів. Така зміна зовнішня щодо того, що відбувається в самих художніх творах: відпадання одного за одним їхніх шарів, — відпадання, яке годі було передбачити в мить появи художніх творів; детермінація цієї зміни законом форми художніх творів, що постає й дедалі більше увиразнюється; скам'яніння художніх творів, які стали прозорими, їхнє застарівання й заніміння. Зрештою, розвиток художніх творів — те саме, що і їхній розпад.

Концепція виробу, *Artefakt*'у (від цього слова етимологічно походить термін *Kunstwerk*, "художній твір"), недостатня, щоб цілком охопити те, чим є художній твір. Знати, що художній твір — це щось зроблене, аж ніяк не означає знати, що це художній твір. Надмірний наголос на виготовленні, що або очорнює мистецтво як людський оманливий маневр, або викриває його начебто завелику штучність, заестетизованість, на противагу ілюзії мистецтва як безпосередньої природи, залюбки симпатизує філістерству. Дати мистецтву просте визначення наважувалися лише ті загальні філософські системи, що резервували нішу для кожного феномену. Ґеґель, щоправда, визначив красу, а не мистецтво, — мабуть, тому, що визнавав його єдність із природою, а водночас і відміну від неї. В мистецтві різниця між готовим твором і його генезою — виготовленням — емфатична: художні твори — виготовлені, але стали чимсь більшим, ніж просто виготовленими. В цьому ніхто не сумнівався, аж поки мистецтво стало сприймати себе як минуще. Плутання художніх творів із їхньою генезою, немов становлення править за універсальний ключ того, що постало, є причиною відчуженості мистецтвознавства від мистецтва: адже художні твори коряться своєму законові форми, поглинаючи свою генезу. Специфічно естетичне сприйняття, самозабуття, якого досягають, віддавшись на ласку художніх творів, байдуже до генези тих творів. Знання генези не менш зовнішнє відносно естетичного сприйняття, як історія присвяти "Героїчної симфонії" до того, що з погляду музики відбувається в тій симфонії. Ставлення автентичних художніх творів до позаестетичної об'єктивності треба набагато меншою мірою шукати в тому, як ця об'єктивність впливає на процес виробництва. Художній твір сам по собі — це ставлення, що реа-

ґує на ту об'єктивність, навіть відвертаючись від неї. Тут спадає на думку Кантове обговорення справжнього та імітованого солов'я в "Критиці судження"[1], мотиву уславленої казки Андерсена, що не раз ставала темою опери. Кантові міркування на цю тему — це знання про походження феномену, а не сприйняття того, чим є цей феномен. Якщо уявний хлопець і справді міг так добре імітувати солов'я, що не чулося жодної різниці, це скасовує будь-яку цікавість до питання про автентичність чи неавтентичність феномену, хоча необхідно погодитися з Кантом, що таке знання забарвлює естетичне сприйняття: людина дивиться на картину інакше, коли знає прізвище художника. Жодне мистецтво не позбавлене засновків, і ці засновки так само не можна вилучити з нього, як і не можна виснувати з них мистецтво як необхідність. Андерсен, керуючись добрим інстинктом, замість Кантового ремісника переймався іграшкою, а опера Стравинського характеризувала звук цієї іграшки як механічне цигикання. Відміна від природного співу сприймається у феномені; тільки-но щось виготовлене хоче породити ілюзію природності, воно зазнає невдачі.

Художній твір — і результат цього процесу, й сам цей процес у стані спокою. Він є тим, що раціоналістична метафізика на вершині свого розвитку проголосила світовим принципом, — монадою: водночас осередком сили і річчю. Художні твори закриті і сліпі один щодо одного, а проте репрезентують у своїй закритості зовнішнє. Тож, хай там як, вони репрезентуються традиції як жива автаркія, як те, що Ґете полюбляв називати ентелехією, словом, синонімічним слову "монада". Цілком може бути, що концепція телеології, стаючи щораз проблематичнішою в органічній природі, дедалі інтенсивніше конденсується в художньому творі. Як елемент всеохопного контексту духу певної епохи, переплетеного з історією та суспільством, художні твори виходять за межі своїх монад, навіть якщо монади не мають вікон. Інтерпретація художніх творів як кристалізованих іманентних процесів у стані спокою наближається до уявлення про монаду. Теза про монадологічний характер художніх творів не менш слушна, ніж проблематична. Свою суворість та внутрішню структуру художні твори запозичили у свого духовного панування над реальністю. Саме цією мірою трансцендентне щодо художніх творів приходить до них іззовні, й завдяки йому вони взагалі стають іманентним вузлом. Ці категорії, проте, так цілковито змінилися,

[1] Пор.: *Kant*. Ibid. — S. 175 seq. (Kritik der Urteilskraft, § 42).

що лишилася тільки тінь переконливості. Естетика неминуче припускає занурення в конкретний художній твір. Годі заперечити навіть поступ, досягнений академічним мистецтвознавством, що вимагає іманентного аналізу й відмови від усіх методів, які переймаються всім у мистецтві, крім самого художнього твору. А проте іманентний аналіз дуже скидається на самооману. Немає жодного визначення одиничного в художньому творі, яке, згідно зі своєю формою, не виходило б як універсальне за межі своєї монади. Було б ілюзією стверджувати, ніби концепція, яку слід запровадити в монаду ззовні, щоб розкрити її зсередини і, отже, розірвати її, походить лише з самого об'єкта. Монадологічна конституція художніх творів у собі вказує поза свої межі. Якщо її абсолютизувати, іманентний аналіз стане жертвою ідеології, з якою він боровся, коли прагнув присвятити себе художнім творам, замість висновувати з них якийсь світогляд. Нині вже очевидно, що іманентний аналіз, колись зброя захисту художнього сприйняття від філістерства, був надужитий як гасло, щоб тримати соціальну рефлексію на відстані від абсолютизованого мистецтва. Але без цієї рефлексії не можна було б ні зрозуміти художній твір у відносинах з тим, від чого він сам становить лиш один елемент, ні розшифрувати його на основі його власного змісту. Сліпота художніх творів — не тільки коректива природоопанувального універсального, а і його корелят; як і завжди, сліпе та порожнє належать одне одному як абстрактні. В художньому творі леґітимне тільки те одиничне, що завдяки своєму виокремленню стало універсальним. Щоправда, жодне підпорядкування якійсь категорії не розкриває естетичного змісту, але якщо підпорядкування відкинути зовсім, годі було б і думати про цей зміст: естетика капітулювала б перед художнім твором як перед *factum brutum*, безглуздим фактом. Однак естетично визначене одиничне можна пов'язати з елементом його універсальності тільки через його монадологічну замкненість. Із регулярністю, яка свідчить про щось структурне, іманентний аналіз, якщо тільки його контакт зі сформованим досить тісний, веде до універсальних визначень, що виникають безпосередньо на основі крайньої специфікації. Звичайно, такий стан зумовлений самим аналітичним методом: пояснити — означає звести до чогось знайомого, чий синтез із тим, що треба пояснити, неминуче пов'язаний із чимсь універсальним. Але перетворення одиничного в універсальне не меншою мірою зумовлене й самим об'єктом. Там, де об'єкт зосереджується в собі до крайніх меж, він чинить тиск, породжений певним жанром. За

приклад тут можуть правити композиції Антона Веберна, де частини сонат скорочуються до афоризмів. Естетика не зобов'язана, немов зачарована своїми об'єктами, приховувати концепції. Її завдання полягає радше в тому, щоб визволити концепції від їхньої зовнішності щодо конкретного твору і внести їх у цей твір. Якщо де-небудь, то саме в естетиці слушне Ґеґелеве твердження про рух концепції. Реципрокні відносини універсального і одиничного, які неусвідомлено відбуваються в художніх творах і які естетика має піднести до усвідомлення, — це те, що справді зумовлює діалектичний підхід до мистецтва. Можна зауважити, що тут діє залишкова догматична довіра. За межами Ґеґелевої системи рух концепції не має права на життя в жодній сфері, і твір як життя концепції можна зрозуміти тільки там, де тотальність об'єктивного збігається з духом. На це можна відповісти, що монади, якими є художні твори, ведуть до універсального завдяки власному принципу виокремлення. Універсальні визначення мистецтва — це не просто вимога їхньої концептуальної рефлексії. Вони засвідчують межі принципу індивідуалізації, який можна онтологізувати не більше, ніж його протилежність. Що ближче художні твори підступають до цих меж, то безкомпромісніше дотримуються *principium individuationis*; художній твір, постаючи як щось універсальне, має випадковий характер бути взірцем свого жанру: це сумнівна індивідуальність. Навіть дадаїзм як чистий дейктичний жест був не менш універсальним, ніж вказівний займенник; те, що експресіонізм був куди могутніший як ідея, ніж у своїх творах, породжене, може, тим, що його утопія чистого τόδε τι, того самого, становила ще один фраґмент фальшивої свідомості. Проте універсальне стає субстанційним у художньому творі, тільки зазнавши зміни. Тож у Веберна універсальна музична форма розвитку стає "вузлом" і зрікається своєї функції розвитку. Замість неї з'являється послідовність сеґментів різного ступеня інтенсивності. Завдяки цьому ті вузлові частини стають чимсь зовсім іншим, чимсь більш презентованим і менш відносним, ніж будь-який фраґмент розвитку. Діалектика універсального і окремого не тільки опускається в глибини універсального серед окремого, а й руйнує інваріантність універсальних категорій.

Те, якою малою мірою універсальна концепція мистецтва адекватна художнім творам, доводять самі художні твори тим, що, за словами Валері, тільки нечисленні дотримуються суворої концепції. Винна в цьому не тільки слабкість митців перед лицем величної концепції свого об'єкта, а радше сама концеп-

ція. Що більше художні твори прихиляються до народжуваної ідеї мистецтва, то непевнішими стають відносини художніх творів із їхнім іншим, — відносини, яких вимагає сама їхня концепція. Але ці відносини можна зберегти тільки коштом докритичної свідомості, відчайдушної наївності, і нині це одна з апорій мистецтва. Стає очевидним, що найвищі художні твори — не найчистіші, а мають тенденцію містити позахудожній надмір, а надто нетрансформоване матеріальне, що обтяжує їхню іманентну композицію; ця очевидність стає не меншою внаслідок того, що, тільки-но цілковите опрацювання художніх творів, не підтримуване ніяким нерефлексивним по той бік мистецтва, набирає форми естетичної норми, ті нечисті елементи неможливо знову запровадити зумисне. Кризу чистого художнього твору після європейських катастроф не можна розв'язати проривом чистого твору в позаестетичну матеріальність, яка з моралістичним пафосом затушковує, що вона становить легкий вихід: лінія найменшого опору найнепридатніша бути нормою. Антиномія чистого і нечистого в мистецтві підпорядкована куди загальнішій антиномії, що мистецтво не є підпорядкувальною концепцією своїх жанрів. Жанри відрізняються один від одного так само специфічно, як і збиваються на манівці[1]. Улюблене запитання строкатої юрби апологетів традиціоналізму: "Чи це ще музика?" — безплідне; конкретність полягає в аналізі деестетизації мистецтва як практики, що нерефлексивно, по цей бік діалектики самого мистецтва, поступово наближає мистецтво до діалектики позаестетичного. Натомість це стереотипне запитання хоче з допомогою абстрактної підпорядкувальної концепції мистецтва обмежити рух дискретних взаємовідокремлених елементів, із яких складається мистецтво. Але поки що мистецтво найжвавіше рухається там, де руйнує свою підпорядкувальну концепцію. В такому руйнуванні мистецтво вірне саме собі: знищує табу на мімезис нечистого як покруча. Неадекватність концепції мистецтва естетична чутливість реєструє в мовній формі як вислів *Sprachkunstwerk*, літературний художній твір. Не без певної слушності один історик літератури вигадав цей термін як синонім поетичних творів. Але ця концепція чинить насильство й над поетичними творами, що є художніми творами, а проте завдяки своїм відносно незалежним дискурсивним елементам це не тільки (або не зовсім) художні твори. Так само й мистецтво аж ніяк не еквівалентне художнім творам, бо художники

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Ohne Leitbild, ibid. — S. 168 seq.

завжди працюють і над мистецтвом, а не тільки над художніми творами. Мистецтво як таке незалежне навіть від свідомості самих художніх творів. Функціональні форми й культові об'єкти в процесі історії можуть стати художніми творами; не погоджуватися з цим твердженням означає ставати залежним від саморозуміння мистецтва, й динаміка розвитку цього саморозуміння притаманна самій концепції мистецтва. Різниця між художнім твором і документом, на яку вказав Бен'ямін[1], слушна тією мірою, якою відкидає ті художні твори, що не визначені в собі законом форми; чимало творів об'єктивно є художніми творами, навіть якщо не репрезентують себе як мистецтво. Назва виставок *"Dokumenta"*, хоч і стала у великій пригоді, обминає трудноші проблеми і, таким чином, сприяє тій історизації естетичної свідомості, якій ці виставки, будучи музеями сучасного, прагнуть опиратися. Такі концепції, а особливо концепції так званих класиків модерну, надто вже відповідають утраті після другої світової війни напруги в мистецтві, що часто стає млявим у мить своєї появи. Вони цілком личать моделі епохи, що полюбляє називати себе атомною добою.

Історичний елемент — конститутивний у художніх творах; автентичні ті художні твори, що беззастережно віддаються історичній субстанції свого часу без претензії бути вищими від неї. Вони — самонеусвідомлена історіографія своєї доби, і не останньою чергою саме це становить їхній зв'язок із пізнанням. Але якраз це й робить їх несумірними історизмові, що, замість іти за історичним змістом художніх творів, зводить їх до зовнішньої їм історії. Що більшою мірою історична субстанція художніх творів є субстанцією того, хто сприймає їх, то краще їх можна по-справжньому сприйняти. Ідеологічна засліпленість буржуазного ставлення до мистецтва виявляється навіть у припущенні, мовляв, художні твори, створені в далекому минулому, можна зрозуміти краще, ніж художні твори своєї доби. Рівні сприйняття, породжені сучасними видатними художніми творами, і те, що хоче промовляти в них, набагато сумірніші — як об'єктивний дух — сучасникам, ніж художні твори, історико-філософські передумови яких чужі теперішній свідомості. Що інтенсивніше намагатися зрозуміти Баха, то загадковіше дивиться він на нас з усією своєю могуттю. Навряд чи бодай один живий композитор, хіба що зіпсутий зумисною стилізацією, міг би написати фугу, яка була б кращою за

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Schriften, ibid. — B. 1. — S. 538 seq.

навчальну вправу в консерваторії, за пародію або за жалюгідне наслідування "Добре темперованого клавіру". Найекстремальніші удари та жести відчуження сучасного мистецтва — ці сейсмограми універсальної й неминучої форми реакції — нам ближчі, ніж вони видаються завдяки своїй історичній реїфікації. Те, що вважають зрозумілим для всіх, — це те, що стало незрозумілим; те, що маніпульоване відкидає від себе як чуже, потай занадто зрозуміле цьому маніпульованому, і тут підтверджуються слова Фройда, що жахливе видається жахливим тільки тому, що потай є занадто знайомим. Тому його й відкидають. Те, що по той бік "залізної завіси" охрестили культурною спадщиною, а по цей бік сприймають як західну традицію, — це лише маніпульоване сприйняття, яке можна повернути куди завгодно. Воно надто знайоме умовностям, а надто знайоме навряд чи можна актуалізувати й далі. Це сприйняття відмирає тієї самої миті, коли стає безпосередньо доступним; його позбавлена напруг доступність — це його смерть. Це твердження можна було б довести і тим, що темні й безперечно незрозумілі художні твори врочисто виставили в пантеоні класицизму і вперто повторюють[1], немов у зв'язку з тим, що, крім нескінченно малої кількості творів, збережених як винятки для крайнього авангарду, інтерпретації традиційних художніх творів фальшиві й суперечать глуздові, об'єктивно незрозумілі. Щоб пересвідчитись у цьому, передусім потрібен, звичайно, опір ілюзії зрозумілості, яка немов патиною покриває ті художні твори та їхні інтерпретації. Споживач естетики дає алергічну реакцію, коли йому доводять це: не без підстав він відчуває, що в нього вкрали те, що він беріг як своє, тільки не знає, що миттю стає обкраденим, тільки-но висловивши претензії на володіння. Чужість світові — це один з елементів мистецтва; той, хто сприймає мистецтво по-іншому, ніж як чуже, взагалі не сприймає його.

Дух у художніх творах — не щось додане ззовні, а постульований їхньою структурою. Саме це немалою мірою відповідає за фетишний характер художніх творів: виникаючи на основі конституції художніх творів, дух необхідно постає як щось-у-собі, і художні твори є художніми творами тільки тією мірою, якою дух постає як такий. А проте художні твори разом з об'єктивністю їхнього духу — це щось виготовлене. Рефлексія мусить розуміти й фетишний характер, водночас санкціонує-

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze, 1928—1962. — Frankfurt a. M., 1964. — S. 167 seq.

чи його як вияв об'єктивності художніх творів, і критично розчиняти його. Саме цією мірою до естетики домішаний ворожий мистецтву елемент, що його відчуває мистецтво. Художні твори організують неорганізоване. Вони промовляють від його імені й чинять над ним насильство; стикаються з ним, ідучи за своєю конституцією як вироби людських рук. Динаміка, яку кожен художній твір замикає в собі, — це те, що промовляє в ньому. Один з парадоксів художніх творів полягає в тому, що вони, хоч і динамічні в собі, загалом фіксовані, бо тільки завдяки фіксації об'єктивуються до художніх творів. Отже, що пильніше спостерігати художні твори, то парадоксальніші вони стають: кожен художній твір — це система непримиренного. Навіть становлення художніх творів не можна репрезентувати без фіксації; імпровізації стають лише протиставленнями й немов ідуть на своє місце. Написане слово і нотний запис, тільки-но поглянути на них зовні, стають відчуженими внаслідок парадоксальності чогось сутнього, яке відповідно до свого значення є становленням. Міметичні імпульси, що мотивують художній твір, інтеґруються в нього, а потім дезінтеґрують його, — це млява, безмовна експресія. Художні твори стають мовою завдяки своїй об'єктивації як мистецтво. Мистецтво, цей порятунок природи, повстає проти минущості природи. Художні твори стають подібними до мови у процесі формування зв'язку своїх елементів, стають безслівним синтаксисом навіть у мовних художніх творах. Ці твори кажуть аж ніяк не те, що мовлять їхні слова. В позбавленій інтенцій мові мистецтва міметичні імпульси заповідають себе цілому, що синтезує їх. У музиці подія або ситуація спромагається в зворотному порядку сформувати попередній розвиток до чогось страхітливого, навіть якщо попереднє саме по собі таким не було. Така ретроспективна метаморфоза становить взірець як метаморфоза, спричинена духом художніх творів. Від образів, що лежать в основі психологічної теорії, художні твори відрізняються тим, що тільки в них, на відміну від тих образів, елементи забезпечені не просто певною незалежністю. Тією мірою, якою художні твори постають, вони не є, на відміну від того, чим мають бути психічні образи, безпосередньо даними. Як духовно опосередковані, вони вступають у суперечливі відносини один з одним, які виявляються в них тоді, коли вони намагаються розв'язати ті суперечності. Елементи не вибудовуються в протиставлені ряди, а труться один об одного або притягують один одного; кожен елемент шукає іншого або відпихає його. Саме це становить вузол найвимогливіших творів.

Динаміка художніх творів — це те, що промовляє в них; завдяки одуховленню художні твори досягають міметичних рис, які спершу підпорядкував їхній дух. Романтичне мистецтво сподівається консервувати міметичний елемент, неопосередковуючи його формою; ціле має сказати те, що конкретне окреме навряд чи ще спроможне сказати. Але романтичне мистецтво не може просто нехтувати спонуку до об'єктивації. Те, що об'єктивно опирається синтезові, воно опускає до чогось непов'язаного. Якщо воно дисоціюється в деталях, то однаково, всупереч своїм поверховим якостям, схиляється до абстрактно формального. В Роберта Шумана, одного з найвидатніших композиторів, ця якість істотною мірою пов'язана з тенденцією до розпаду. Саме чистота, з якою його твори викарбовують непримиренні антагонізми, надає їм їхньої могутності та величі. Саме через абстрактне буття-для-себе форми романтичний художній твір реґресує позаду ідеалу класицизму, — ідеалу, який воно відкинуло як формалістичний. У класицизмі опосередкування цілого і частини прагнуть із набагато більшою силою, щоправда, не без слідів резиґнації як у цілому, що зорієнтоване на типи, так і в окремому, прикроєному до цілого. Занепадницькі форми романтизму всюди тяжіють до академізму. Коли дивитись у такому аспекті, неминуче виникає стійка типологія художніх творів. Один тип іде згори, від цілого вниз, тоді як інший рухається в протилежному напрямі. Обидва типи певною мірою тримаються порізно, і про це свідчить антиномія, що породжує їх і не може бути розв'язана жодним типом: тут виявляється непримиренність загального і окремого. Бетховен, засвідчивши вибіркову спорідненість зі зрілим буржуазним духом природничих наук, дав собі раду з антиномією загального і окремого, позбавивши окреме якостей, на відміну від панівної практики попередньої доби, що схематично гасила окреме. Завдяки цьому він не просто інтеґрував музику до континууму того, що перебуває в процесі становлення, і не просто захистив форму від дедалі більшої загрози пустої абстракції. Гинучи, окремі елементи переходять один в одного й визначають своєю загибеллю форму. В Бетховена окреме є імпульсом до цілого і водночас не є цим імпульсом, воно є чимсь, що тільки в цілому стає тим, чим воно є, а в собі самому має тільки тенденцію руху до релятивної невизначеності основних тональних відносин та до аморфності. Якщо досить пильно послухати або почитати його вкрай артикульовану музику, вона нагадує континуум ніщо. *Tour de force*, напруга, кожного з видатних творів Бетховена є буквально геґе-

лівською в тому розумінні, що тотальність ніщо визначає себе як тотальність буття, проте, лише як ілюзію, без претензії на абсолютну істину. Але цю претензію на абсолютну істину принаймні припущено як найвищий зміст твору іманентною суворістю композиції. Елемент природи репрезентований полярною опозицією між, з одного боку, латентно дифузним і незбагненним, а з другого — владною силою, що силує і формує його в щось. Демон, композиційний суб'єкт, що виковує і жбурляє цілі блоки, стоїть супроти недиференційованих найдрібніших єдностей, у яких розчиняється кожна частина твору; зрештою, вже нема ніякого матеріалу, а тільки гола система основних тональних відносин. Художні твори є парадоксом ще й тому, що навіть їхня діалектика не буквальна; вона не здійснює, як історія, їхню таємну модель. Згідно з концепцією виробу людських рук, їхня діалектика репродукується в художніх творах, що існують, будучи протилежністю процесу, яким вони є водночас: у цьому й полягає взірець ілюзорного елементу мистецтва. Екстраполюючи від Бетховена, можна було б довести, що всі автентичні художні твори, відповідно до своєї технічної практики, — це *tour de force*, і чимало митців пізньобуржуазної доби — Равель, Валері — ставили це собі як завдання. Таким чином, колись зневажене уявлення про митця набуло своєї гідності. Цей трюк — аж ніяк не примітивна форма мистецтва, не його аберація чи виродження, а таємниця мистецтва, яку воно береже, щоб віддати лише наприкінці. Томас Ман натякнув на це провокаційним коментарем, мовляв, мистецтво — найвища форма жарту. І технологічний, і естетичний аналіз стають плідними тоді, коли усвідомлюють *tour de force* художніх творів. На найвищому рівні форми повторюється зневажена циркова дія: поразка сили тяжіння й очевидна абсурдність цирку, а навіщо ті всі зусилля — це вже, власне, загадковість естетики. Все це виявляється в проблемах художнього виконання. Правильно виконати якусь драму чи музичну композицію — означає правильно сформулювати її як проблему, і то так, щоб були визнані непримиренні вимоги, які вона ставить до виконавця. Завдання адекватного відтворення художнього твору принципово нескінченне.

Завдяки своїй опозиції до емпіричного світу, кожен художній твір, так би мовити, програмно постулює свою єдність. Те, що пройшло через дух, визначає себе як щось супроти випадкового й хаотичного, закладеного в природі. Єдність — не просто формальність: завдяки своїй єдності художні твори уникають згубного розпаду. Єдність художніх творів — це їх-

ня цезура міфу. Відповідно до свого іманентного визначення, художні твори досягають у собі єдності, що викарбувана на емпіричних об'єктах раціонального пізнання; єдність постає зі своїх власних елементів, з їхнього розмаїття; таким чином, художні твори не ліквідують міф, а приборкують його. Вислови, як-от художник спромігся скомпонувати фігури на сцені в гармонійну єдність, або, мовляв, в одній прелюдії Баха органні пункти вжито так своєчасно й у таких доречних місцях, що ці пункти справляють надзвичайно добре враження, — навіть сам Ґете інколи не глузував із таких фраз, — мають у собі щось архаїчно провінційне, бо плентаються позаду уявлення про іманентну єдність, щоправда, визнаючи водночас надмір сваволі в кожному художньому творі. Такі фрази вихваляють ґандж незліченних творів, навіть якщо цей ґандж конститутивний. Матеріальна єдність художнього твору тим ілюзорніша, чим більшою мірою їхні форми та елементи є загальниками, а не постають безпосередньо з комплекції окремого твору. Один аспект опору нового мистецтва іманентній ілюзії, його наполягання на реальній єдності нереального полягає в тому, що воно вже не терпить нічого універсального у формі нерефлексивної безпосередності в собі. Єдність художнього твору породжена не тільки його індивідуальними імпульсами, й це пояснюється не лише тим, як ті імпульси маніпульовані. Ілюзія також зумовлена цими імпульсами. Імпульси, з тугою і благанням дивлячись на єдність, яку вони можуть виповнити й примирити, водночас прагнуть утекти від неї. Упередження ідеалістичної традиції на користь єдності та синтезу знехтувало це. Єдність не останньою чергою мотивована тим, що окремі елементи, відповідно до своєї тенденційної спрямованості, намагаються уникнути її. Розпорошене розмаїття не пропонує себе нейтрально естетичному синтезові, як-от хаотичний матеріал — теорії пізнання, що, позбавлений якостей, ані передбачає, ані уникає свого формування. Якщо єдність художніх творів — неодмінно ще й насильство, вчинене над розмаїттям, — симптомом цього насильства є повторення в естетичній критиці таких фраз, як "опанування матеріалу", — розмаїте, немов ефемерні й вабливі образи природи в античних міфах, мусить боятися єдності. Єдність логосу, що чинить обрізання, заплутана у вузлі своєї провини. Гомерова оповідь про Пенелопу, що вночі розпускає виткане протягом дня, — це неусвідомлена алегорія мистецтва: те, що лукава Пенелопа заподіює своєму виробові, вона, власне, заподіює собі. З часів Гомерових віршів цей епізод становить не додаток або руди-

мент, — як його часто хибно інтерпретують, — а конститутивну категорію мистецтва: через цю оповідку мистецтво вбирає в себе неможливість тотожності одиничного і розмаїття як елемент своєї єдності. Художні твори мають, не меншою мірою, ніж розум, і свої хитрощі. Коли полишити дифузне та окремі імпульси художніх творів їхній безпосередності, їм самим, вони щезнуть без сліду. В художніх творах відображується те, що інакше б зникло. Завдяки єдності імпульси втрачають свою самостійність і є спонтанними тільки метафорично. Це змушує до критики навіть дуже видатних художніх творів. Уявлення про велич здебільшого пов'язане з елементом єдності, інколи коштом його відносин із нетотожним, і тому саме уявлення про велич стає сумнівним у мистецтві. Авторитарний вплив видатних художніх творів, надто архітектурних, і виправдовує, і звинувачує їх. Інтеґральна форма невіддільна від панування, хоча сублімує його; спрямований проти неї інстинкт — специфічно французький. Велич — це провина художніх творів, але без цієї провини вони були б недостатні. Цим, напевне, можна пояснити перевагу визначних фраґментів і фраґментарний характер інших, набагато закінченіших художніх творів, над цілком закінченими творами. Таку ситуацію завжди реєстрували різні типи форми, навіть ті, які не належать до поціновуваних найвище. Її необхідність засвідчують *quodlibet*, що завгодно, і попурі в музиці, а в літературі вочевидь затишне епічне ослаблення ідеалу динамічної єдності. Відмова від єдності як принципу форми всюди лишається *sui generis*, єдністю, хоч яким низьким може бути її рівень. Але ця єдність не обов'язкова, і елемент такої необов'язковості, мабуть, обов'язковий для всіх художніх творів. Тільки-но ця єдність стабілізується, вона одразу втрачається.

Ступінь взаємопроникнення єдності та розмаїття в художніх творах можна зрозуміти на основі питання про їхню інтенсивність. Інтенсивність — це мімезис, досягнений завдяки єдності, й розмаїття відступило його тотальності, хоча ця тотальність не є безпосередньо присутньою, щоб її можна було сприйняти як інтенсивну; зосереджену в ній силу ця тотальність немов відновлює до деталі. Художній твір у багатьох своїх елементах стає інтенсивніший, напруженіший, вибуховіший, і це створює сильне враження, ніби він — своя власна мета; великі єдності композиції та конструкції, здається, існують тільки задля такої інтенсивності. Тому, всупереч поширеним естетичним поглядам, ціле насправді існує тільки задля своїх частин, а саме: своєї καιρός миті, а не навпаки; те, що працює

проти мімезису, зрештою хоче служити йому. Той, хто реагує дохудожньо й любить певні пасажі музичного твору, незважаючи на форму, а може, й не помічаючи її, сприймає те, що слушно вигнане естетичним формуванням, а водночас є його необхідним компонентом. Той, хто нездатний оцінити чудові місця, — і в малярстві також, коли, скажімо, Прустів Берґот за секунди до своєї смерті був зачарований невеличким фрагментом муру на полотні Вермера, — такий самий чужий художньому творові, як і людина, неспроможна сприймати його єдність. Одначе, такі деталі набирають свого сяєва лише завдяки цілому. Чимало тактів Бетховена звучать, мов речення у "Вибірковій спорідненості": "Наче зіронька, впала надія з небес", — і це твердження слушне про адажіо сонати *ре* мінор, *ор.* 31, № 2. Треба тільки зіграти цей пасаж спершу в його контексті, а потім окремо, щоб відчути, якою великою мірою властиве йому несумірне, те, що випромінюється над твором, завдячує самому творові. Пасаж стає незвичайним, бо його експресія підноситься над усім попереднім унаслідок концентрації ліричної, гуманізованої в собі мелодії. Він індивідуалізується у відносинах із тотальністю й через цю тотальність, є її продуктом, так само як і її скасуванням. Навіть тотальність, нерозривна поєднаність художнього твору, — ще не остаточна категорія. Хоча перед лицем регресивно-атомістичної перцепції тотальність неминуча, вона релятивізується, бо її сила виявляється тільки в окремому, куди вона випромінюється.

Концепція художнього твору зумовлює концепцію його успіху. Невдалі художні твори — це не мистецтво, відносний успіх чужий мистецтву, посереднє — це вже погане. Посереднє несумісне з засобом виокремлення. Посередні художні твори, цей здоровий гумус малих майстрів, який так ушановували близькі їм духом історики культури, припускають ідеал, подібний до того, що Лукач не посоромився обстоювати як "нормальний художній твір". Проте, як заперечення фальшивої універсальності норми, мистецтво не терпить ані нормальних художніх творів, ані посередніх, які чи то відповідають певній нормі, чи то визначають свою вартість на основі відстані від неї. Художні твори не можна розмістити вздовж якоїсь шкали, їхня самототожність глузує з виміру "більше або менше". Внутрішня послідовність — важливий елемент успіху, та аж ніяк не єдиний. Те, що художній твір порушує щось, багатство деталей у цілому, жест великодушності навіть у найтендітніших художніх творів — ось зразок вимог, які стоять перед мистецтвом, і їх не можна звести до координат внутрішньої послідов-

ності; їхньої повноти, напевне, не можна досягти загальною теоретичною рефлексією. Але цих вимог вистачає, щоб піддати сумніву не тільки концепцію послідовності, а й концепцію успіху, яка й без цього спотворена асоціацією з образом ревного, взірцевого учня. Проте без концепції успіху не можна обійтися, якщо мистецтво не повинно стати жертвою вульґарного релятивізму, і ця концепція живе в самокритиці, що притаманна кожному художньому твору й передусім робить його таким. Іманентність послідовності полягає в тому, що вона не є всім у мистецтві, і це відрізняє її емфатичну концепцію від академічної. Те, що лише послідовне й цілком послідовне, — непослідовне. Те, що є лише послідовним, — байдуже, що має бути сформованим, — припиняє бути чимсь у-собі й вироджується в для-іншого, і це означає академічну згладженість. Академічні художні твори негодящі, бо елементи, що їх має синтезувати їхня логічність, не породжують жодних контрімпульсів і, власне, зовсім не існують. Праця, до якої береться їхня єдність, зайва, тавтологічна і, тією мірою, якою вона виступає як єдність чогось, непослідовна. Художні твори такого типу сухі, а сухість загалом посідає місце відмерлого мімезису; такий *par excellence* міметист, як Шуберт, згідно з ученням про темпераменти, мав би бути санґвініком, вологим. Міметично дифузне може бути мистецтвом, бо мистецтво симпатизує дифузному, і це промовляє не на користь єдності, що задля вшанування мистецтва душить, а не вбирає в себе його дифузний елемент. Безперечно вдалим є той художній твір, чия форма випливає з його правдивого змісту. Йому не треба стирати сліди процесу свого становлення, своєї штучності; його протилежністю є фантасмагоричне, бо своєю появою воно репрезентує себе як вдале, замість здійснювати процес, завдяки якому справді можна домогтися успіху, — тільки це і становить мораль художніх творів. Дотримуючись її, художні твори наближаються до природності, якої не без певних підстав вимагають від мистецтва; художні твори відступають від природності, тільки-но самі починають опікуватись образом природності. Ідея успіху нетолерантна супроти організації, бо постулює об'єктивну естетичну істину. Щоправда, без логічності художнього твору навряд чи є естетична істина. Але, щоб усвідомити це, потрібно усвідомити ввесь процес, що загострюється як проблема, поставлена кожним твором. Завдяки цьому процесові опосередковується сама об'єктивність твору. Художні твори містять помилки, що можуть бути згубними для них, але немає жодної помилки, якої не спромоглося б леґітимувати як щось

правильне справжнє усвідомлення процесу, скасувавши таким чином присуд. Не треба бути педантом, щоб на основі композиторського сприйняття мати зауваження вже проти першої частини струнного квартету *фа-дієз* мінор Шенберґа. Безпосереднє продовження першої головної теми на альті точно провіщає мотив другої теми і тому завдає шкоди економії, що вимагає обов'язкового контрасту тривалого тематичного дуалізму. Та якщо продумати всю частину в цілому як мить, схожість набирає значення як оте провісництво. Або: на основі оркестраційної логіки, останній частині Дев'ятої симфонії Малера можна було б закинути, що при реінтродукції головної строфи її мелодія двічі з'являється з тим самим характерним тембром — соло на трубі, — замість бути підпорядкованою принципові темброві варіацій. Проте першого разу цей звук такий наполегливий, взірцевий, що музика не вивільняється від нього, а підпорядковується йому, і, таким чином, повторення виявляється правильним. Відповідь на конкретне естетичне запитання, чому якийсь художній твір можна обґрунтовано назвати прекрасним, полягає в казуїстичному дотриманні саме такої саморефлексивної логіки. Емпірична незакінченість цих рефлексій нічого не змінює в об'єктивності того, що стоїть у них перед очима. Закид здорового людського глузду, — мовляв, монадологічна суворість іманентної критики і категорична вимога естетичного судження несумісні, бо кожна норма виходить за межі іманентності твору, тимчасом, як без норми твір був би випадковим, — увічнює той абстрактний поділ на універсальне та одиничне, що в художніх творах обертається на їхнє заперечення. Те, завдяки чому в художньому творі можна розрізнити (відповідно до власної міри цього твору), що слушне і що хибне, — це елементи, в яких універсальність конкретно утверджується в монаді. В тому, що сформоване в собі або несумісне з собою, міститься універсальне, дарма що його не можна виділити з такої специфічної форми та гіпостазувати.

Ідеологічний, утверджувальний аспект уявлення про успішний художній твір має свою корективу в тому, що немає довершених художніх творів. Якби вони існували, справді було б можливе примирення серед непримиреного, до сфери якого належить мистецтво. В довершених художніх творах мистецтво трансцендувало б свою концепцію; звертання до крихкого і фраґментарного — це, по суті, спроба врятувати мистецтво через скасування претензій, що художні твори є тим, чим не можуть бути і чим, проте, хочуть бути; фраґмент містить ці

обидва елементи. Рівень художнього твору здебільшого визначається тим, чи він відкривається непримиренному, чи уникає його. Навіть у так звані формальні елементи завдяки їхнім відносинам з непримиренним повертається зміст [*Inhalt*], заломлений їхнім законом. Така діалектика у формі становить її глибину, без неї форма і справді була б тим, за що її вважають філістери, — пустою грою. Але цю глибину не слід ототожнювати з безоднею суб'єктивної внутрішньої суті, що розкривається в художніх творах; це радше об'єктивна категорія художніх творів; дотепні балачки про поверховість глибини такі ж нікчемні, як і її врочисте вихваляння. В неглибоких художніх творах синтез не втручається в гетерогенні елементи, на які він покликається, а йде паралельно з ними. Глибокі ті художні твори, що ані маскують відмінне чи суперечливе, ані лишають його непримиреним. Змушуючи з'явитися те, що виходить із непримиреного, художні твори втілюють можливість примирення. Формування антагонізмів не усуває й не примирює їх. З'являючись і визначаючи всю роботу в художньому творі, вони стають чимсь істотним; ставши тематичною в естетичному образі, їхня субстанційність постає дедалі рельєфніше. Щоправда, чимало історичних фаз засвідчували більше можливостей примирення, ніж теперішня фаза, що радикально відкидає його. Але, як ненасильна інтеграція розбіжного, художній твір водночас трансцендує антагонізми буття, не вдаючись до ошуканства, ніби їх уже не існує. Найглибша, найгостріша і найплідніша суперечність художніх творів полягає в тому, що вони непримирені внаслідок примирення, тим часом як їхня конститутивна непримиренність навіть їх самих позбавляє примирення. З пізнанням художні твори схожі своєю синтетичною функцією — поєднанням непоєднаного.

Годі собі уявити рівень або якість художнього твору без ступеня його артикуляції. Загалом, що артикульованіші художні твори, то вищий їхній рівень, бо тоді не лишається нічого мертвого, нічого неоформленого, нема жодної царини, крізь яку не пройшов би процес формування. Що глибше проникає цей процес, то вдаліший художній твір. Артикуляція — це рятунок розмаїття в єдності. Для художньої практики вимога артикуляції означає, що кожна специфічна ідея форми має бути доведена до крайнощів. Для своєї реалізації в художньому творі навіть та форма ідеї, що змістом протилежна виразності, — непевність, — потребує найбільшої виразності свого формування, як-от у Дебюсі. Виразність не слід плутати з хвальковитою екзальтованою жестикуляцією, навіть якщо спричи-

нена нею дратливість породжена радше страхом, ніж критичною свідомістю. Отой *style flamboyant*, полум'яний стиль, який ще досі має лиху славу, може бути цілком адекватним і "об'єктивним" відповідно до вимог об'єкта, який треба репрезентувати. Навіть там, де прагнуть відобразити помірковане, невиразне, скуте, пересічне, це слід робити якнайенергійніше; нерішучі й пересічні засоби — не менш погані, ніж арлекінада і збудження, що внаслідок добору невідповідних засобів видаються перебільшеними. Що артикульованіший художній твір, то промовистіша його концепція; мімезис одержує допомогу від своєї протилежності. Хоча категорія артикуляції, корелятивна з принципом індивідуалізації, була обміркована лише за новітньої доби, об'єктивно вона поширюється в зворотному порядку й на художні твори минувшини, рівень яких не можна ізолювати від пізнішого плину історії. Чимало давніх творів має впасти, бо, побудовані на шаблонах, вони відкинули артикуляцію. Принцип артикуляції як принцип технічної художньої процедури можна *prima facie*, передусім, порівняти з прогресом суб'єктивного розуму, оцінивши з суто формальних позицій, що внаслідок діалектичного трактування мистецтва він зводиться до одного з елементів мистецтва. Але таке уявлення про артикуляцію було б надто спрощеним. Адже артикуляція полягає не в диференціації як у засобі об'єднання, а в реалізації чогось диференційованого, що, за словами Гельдерліна, є добрим[1]. Естетична єдність набуває своєї гідності в самому розмаїтті. Вона віддає належне гетерогенному. Великодушність художніх творів, антитеза їхній іманентній дисциплінованості, — це вияв їхнього багатства, хоч яким аскетично прихованим воно може бути; достаток захищає їх від ганьби ремиґання. Він обіцяє те, в чому відмовляє реальність, але як один з елементів, підпорядкованих законові форми, а не як скарб, з яким художній твір уже стоїть наготові, щоб віддати. Якою великою мірою сама естетична єдність є функцією розмаїття, виявляється в тому, що художні твори, які з абстрактної ворожості до єдності намагаються розчинитись у розмаїтості, втрачають те, завдяки чому диференційоване взагалі стає диференційованим. Твори, абсолютно мінливі, чиє розмаїття не покликається на єдність, стають через те недиференційованими, монотонними, одноманітними.

Правдивий зміст художніх творів, від якого залежить, зрештою, їхній рівень, історичний за самою своєю суттю. Цей

[1] Пор.: *Hölderlin*. Ibid. — Bd. 2. — S. 328.

зміст, проте, не пов'язаний з історією так, щоб він, а водночас і рівень художніх творів просто змінювалися з часом. Звичайно, така зміна відбувається, і, скажімо, якісні художні твори спромагаються протягом історії позбутися зовнішніх оболонок. Але в цьому процесі правдивий зміст, тобто якість, не стає жертвою історизму. Історія іманентна художнім творам, а не їхня зовнішня доля або мінливе оцінювання. Правдивий зміст стає історичним унаслідок об'єктивації в художньому творі справжньої свідомості. Ця свідомість — не якесь непевне буття в часі, не καιρός, яка виправдала б хід світової історії, що не є розгортанням істини. Відколи свобода постала як потенціал, справжня свідомість означала радше найпрогресивніше усвідомлення суперечностей на обрії їхнього можливого примирення. За критерій найпрогресивнішого усвідомлення править рівень виробничих сил у художньому творі, до яких за доби конститутивної рефлексивності мистецтва належить і соціальна позиція цього усвідомлення. Як матеріалізація найпрогресивнішого усвідомлення, що охоплює й продуктивну критику даної естетичної й позаестетичної ситуації, правдивий зміст художніх творів є неусвідомленою історіографією, пов'язаною з тим, що досі завжди зазнавало поразки. Звісно, прогресивне не завжди таке однозначне, як хотілося б диктувати джерелам живлення моди, воно теж потребує рефлексії. Визначення, що́ саме є прогресивним, пов'язане зі станом розвитку всієї теорії, бо визначити на основі ізольованих елементів не можна. Завдяки своєму ремісничому вимірові все мистецтво трохи скидається на сліпе виготовлення. Цей елемент духу часу завжди підозрювали в реакційності. Навіть у мистецтві операційне притуплює критичне вістря, і саме тут самовпевненість технічних виробничих сил виявляє межу своєї тотожності з найпрогресивнішим усвідомленням. Цього не може уникнути жоден модерний художній твір, хоч як суб'єктивно та стилістично він зорієнтований у минуле. Байдуже, якою великою мірою Антон Брукнер шукав у своїх творах теологічної реставрації, вони є набагато більшим, ніж цей начебто намір. Ці твори беруть участь у правдивому змісті саме тому, що всупереч усьому привласнили собі гармонійні та інструментальні відкриття своєї доби; те, чого вони прагнули як вічного, стало субстанційним лише як модерне і в своїй опозиції до модерну. Слова Рембо: *"Il faut etre absolument moderne"*, "треба бути абсолютно модерним", самим модерном, лишаються нормативними. Та оскільки темпоральне ядро мистецтва — це не тематична актуальність, а іманентна організація, ця норма Рембо,

хоч скільки вона завдячує рефлексії, звертається до того, що певною мірою неусвідомлене, — імпульсу огиди до затхлого й застарілого. Здатність відчувати цю огиду пов'язана з тим, що є прокляттям для культурного консерватизму, — модою. Мода має свою істину як неусвідомлена свідомість темпорального ядра мистецтва і нормативно легітимована тією мірою, якою нею не маніпулює індустрія культури і якою вона не відірвана від об'єктивного духу. Великі митці з часів Бодлера були у змові з модою; коли вони зрікалися її, імпульси їхньої власної праці карали їх неправдою. Хоча мистецтво опирається моді, де вона гетерономно намагається знівелювати його, мистецтво єдине з нею у своєму інстиктивному відчутті часу, в огиді до провінціалізму та підпорядкованості, опір якій визначає єдину справді людську і гідну концепцію художнього рівня. Навіть такі митці, як Ріхард Штраус, а може, й Моне, погіршували якість, коли, начебто задоволені собою і своїми здобутками, втрачали спроможність сприймати історичні стимули та засвоювати найпрогресивніший матеріал.

Суб'єктивний імпульс, який реєструє те, що слід зробити, — це поява чогось об'єктивного, що відбувається позаду цього імпульсу, розвитку виробничих сил, які належать мистецтву не меншою мірою, ніж суспільству, до якого мистецтво стає в опозицію своїм розвитком. Цей розвиток має в мистецтві багато значень. Це розвиток засобів, що кристалізуються в автаркії мистецтва; крім того, засвоєння технік, які виникають за межами мистецтва — в суспільстві, — і часом, оскільки чужі та антагоністичні йому, забезпечують не тільки його прогрес; зрештою, людські продуктивні сили теж розвиваються в мистецтві, у формі, скажімо, суб'єктивної диференційованості, хоча такий прогрес часто супроводить тінь регресу в інших вимірах. Прогресивне усвідомлення засвідчує стан матеріалу, в якому седиментується історія, аж до миті, коли художній твір відповідає на неї, і саме в цьому аспекті прогресивне усвідомлення — це ще й трансформована критика техніки; цієї миті усвідомлення виходить на відкритий простір, за межі статус-кво. В такому усвідомленні годі знищити елемент спонтанності, і саме в цьому елементі специфікується дух часу, вийшовши за межі простої репродукції. Те, що не просто відтворює наявні процедури, саме є історично виробленим, відповідно до слів Маркса, що кожна епоха розв'язує завдання, які стоять перед нею[1]; і справді, за

[1] Пор.: *Karl Marx* und *Friedrich Engels*. Werke, Bd. 13, 2. Aufl. — Berlin, 1964. — S. 9 (Marx. Zur Kritik der politischen Ökonomie; Vorwort).

кожної доби естетичні виробничі сили, таланти виявляються — немов під впливом другої природи — відповідними рівню техніки і в своєрідному вторинному мімезисі далі розвивають її, — саме такою мірою опосередковані часом категорії, що їх вважають позачасовими, природними обдарованнями, тож навіть кінематографічний погляд може видатись природженим. Естетична спонтанність реалізується завдяки своїм відносинам з позаестетичною реальністю: це певний опір реальності через пристосування до неї. Як спонтанність, що її традиційна естетика прагне вилучити з часу як творчий принцип, вона темпоральна в собі й бере участь у часі, що індивідуалізований в одиничному; завдяки цьому вона дістає можливість стати об'єктивною в художніх творах. Прорив темпоральності в художні твори цілком узгоджується з концепцією художнього прагнення, хоч якою малою мірою це прагнення можна звести до суб'єктивного знаменника, що лежить в основі уявлення про волю. В "Парсіфалі", як і в усіх художніх творах, навіть у творах так званих темпоральних мистецтв, час стає простором.

Спонтанний суб'єкт завдяки як тому, що він нагромадив у собі, так і власній раціональності, яку він переносить у логічність художніх творів, — це щось універсальне, а внаслідок того, що він безпосередньо тут і тепер створює художній твір, ще й темпорально одиничне. Це помітило ще давнє вчення про генія, але хибно приписало його харизмі. Цей збіг загального і одиничного переходить у художні твори, й завдяки цьому суб'єкт стає естетично об'єктивним. Таким чином, художні твори змінюються об'єктивно, а не тільки відповідно до їхньої рецепції: зв'язана в них сила живе й далі. А проте рецепцію не слід схематично нехтувати; Бен'ямін говорив колись про сліди, що їх очі незліченних глядачів лишають на багатьох картинах[1], а слова Ґете, мовляв, важко судити про те, що колись справляло велике враження, не просто свідчать про повагу до усталеної думки. Трансформації художніх творів не перешкоджає їхня фіксація в камені або на полотні, в літературних текстах чи нотних партитурах, навіть якщо воля, як завжди, міфічно ув'язнена, бере участь у цій фіксації, щоб уберегти художні твори від часу. Фіксоване — це знак, функція, а не щось у собі; процес між ним і духом становить історію художніх творів. Якщо кожен твір перебуває в стані рівноваги, кожен може знов-таки почати рух. Елементи рівноваги непримирені між

[1] Пор.: *Walter Bejamin*. Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 462. — Бен'ямін цитує там "Пошуки втраченого часу" М. Пруста. — *Ред. нім. вид.*

собою. Розвиток художніх творів — це потойбічне життя їхньої іманентної динаміки. Те, що художні твори сповіщають конфігурацією своїх елементів, означає в різні епохи об'єктивно різне, і це, зрештою, впливає на їхній правдивий зміст. Твори можуть стати непіддатливими інтерпретації, заніміти; дуже часто їхня якість падає, а загалом внутрішня трансформація художніх творів часто пов'язана з занепадом, падінням в ідеологію. Минуле пропонує щораз менше добрих художніх творів. Культурний фонд зменшується, проте й нейтралізація культури до фонду становить зовнішній аспект внутрішнього розпаду художніх творів. Історична трансформація художніх творів поширюється й на їхній рівень форми. Якщо сьогодні жоден емфатичний художній твір навіть годі уявити без претензій на найвищий рівень форми, це аж ніяк не ґарантія його виживання. І навпаки, художні твори, що можуть не містити в собі великих амбіцій, інколи виявляють якості, які вони навряд чи мали в мить свого створення. Матіас Клаудіус і Йоган Петер Гебель засвідчують більшу тривкість, ніж такі, набагато честолюбніші автори, як Фрідріх Гебель і Флобер у "Саламбо"; пародія, що пишніше процвітає на нижчому рівні форми, ніж на вищому, кодифікує відносини. Рівні форми слід підтримувати і релятизувати.

Та коли закінчені художні твори стають такими, якими вони є, тільки тому, що їхнє буття — це становлення, вони, своєю чергою, залежні від форми, в якій кристалізується цей процес: інтерпретації, коментарю і критики. Цих форм не принесли в художні твори люди, що мають з ними справу, такі форми — радше арена історичного розвитку художніх творів у собі, а тому й форми за своїм власним правом. Вони служать правдивому змістові художніх творів як тому, що виходить за межі творів і відокремлює цей правдивий зміст — завдання критики — від елементів їхньої неправди. Щоб розгортання художніх творів у цих формах було вдале, форми мають загостритись до філософії. Саме зсередини, в русі іманентної форми художніх творів та в динаміці їхніх відносин з концепцією мистецтва зрештою стає очевидним, якою великою мірою мистецтво — всупереч, а може, й завдяки своїй монадологічній сутності, — є елементом як руху духу, так і соціальної реальності. Відносини з мистецтвом минувшини, так само, як і межі його аперцепції, зосереджуються в сучасному стані свідомості як позитивно або негативно трансцендовані; все інше — не що інше, як пуста ерудиція. Будь-яке інвентаризаційне усвідомлення художньої минувшини —фальшиве. Тільки визволене,

примирене людство коли-небудь, може, спроможеться присвятити себе мистецтву минувшини без ганьби, без мерзенної злоби до сучасного мистецтва, і таким чином станеться немов воскресіння мертвих. Протилежністю справжніх відносин з історичністю художніх творів як їхнім власним змістом є запопадливе підпорядкування їх історії, прив'язаність до історичної миті. В Церматі гора Матерґорн — цей дитячий образ абсолютної гори — постає як єдина гора в усьому світі, а на Ґорнському хребті вона видається лише ланкою величезного гірського пасма. Проте на Ґорнський хребет можна пройти тільки через Цермат. Така сама ситуація й тоді, коли йдеться про перспективу бачення художніх творів.

Взаємозалежність рівня художнього твору та історії не слід розуміти в дусі затятого штампа вульґарної історії культури, мовляв, той рівень визначає присуд історії. Така мудрість править лише за історико-філософську раціоналізацію власної неспроможності, немов безпосередньо тут і тепер не можна обґрунтовано судити про жоден художній твір. Таке смирення аж ніяк не вище від догматичного судді над мистецтвом. Обережна і штучна нейтральність завжди ладна схилитися перед панівною думкою. Її конформізм поширюється навіть на майбутнє. Адже ця нейтральність покладається на ходу світового духу, на прийдешнє, в якому справжні художні твори ніколи не пропадуть, тимчасом, як під дією їхніх неминущих чарів світовий дух підтверджує та передає у спадок давню неправду. Принагідні великі відкриття або ексгумації, як-от Ель Греко, Бюхнера, Лотреамона, переконливо доводять якраз те, що хода історії як така аж ніяк не сприяє добру. Навіть з огляду на видатні художні твори, ходу історії треба, за словами Бен'яміна, чесати проти шерсті[1], і ніхто не може сказати, які видатні художні твори були знищені в історії мистецтва, або так глибоко забуті, що їх уже годі знайти, або такі закатовані, що їх уже не можна воскресити; насильство історичної реальності рідко терпить навіть духовні ревізії. Одначе ідея присуду історії не просто нікчемна. Протягом сторіч не бракувало прикладів, коли сучасники не розуміли художніх творів; із часів занепаду феодального традиціоналізму вимоги нового та оригінального не конче збігалися з панівними на той час поглядами; одночасне сприйняття стає дедалі важчим. Але впадає у вічі, як мало художніх творів найвищого рівня з'явилося на світ навіть за доби історизму, яка викопала все, до чого змогла дотяг-

[1] Пор.: *Там само*. — С. 498.

нутися. Крім того, слід неохоче припустити, що найуславленіші твори найуславленіших майстрів, що й самі стали фетишами в товарному суспільстві, досить часто, хоча не завжди, своєю якістю вищі від зневажених творів. У присуді історії панування у формі панівних поглядів переплітається з розгортанням правди художніх творів. Як антитеза наявному суспільству, ця правда не вичерпується законами розвитку цього суспільства, а радше має свої закони, які суперечать його законам; у реальній історії не тільки посилюються репресії, а й збільшується потенціал свободи, що солідарна з правдивим змістом мистецтва. Заслуги художнього твору, його рівень форми, його внутрішня структура здебільшого здобувають визнання аж тоді, коли матеріал застарів або естетична чутливість стала нечутлива до найразючіших прикмет фасаду цього твору. Бетховена, напевне, могли б почути як композитора лише тоді, коли титанічні жести — його первісний вплив — були перевершені яскравішими ефектами таких молодших композиторів, як Берліоз. Перевага видатних імпресіоністів над Гоґеном стала очевидною тільки тоді, коли його новації зблідли на тлі дальшого розвитку мистецтва. Отже, історичний розвиток якості залежить не тільки від неї самої, а й від того, що з'явиться згодом і увиразнить попереднє; можливо, навіть існують певні відносини між якістю і процесом відмирання. Багатьом художнім творам притаманна сила переступати соціальні бар'єри, які вони самі установлюють. Якщо твори Кафки зруйнували порозуміння між читачами романів разючою емпіричною неможливістю того, про що йде оповідь, то завдяки саме такій руйнації вони й стали зрозумілими. Погляди представників Заходу і сталіністів, які в унісон галасують про незрозумілість модерного мистецтва, дескриптивно здебільшого відповідають істині; фальшиве в них тільки те, що вони трактують таку рецепцію як усталену сутність і нехтують прориви у свідомість, на які здатні несумісні твори. В керованому світі художні твори адекватно асимільовані лиш у формі комунікації некомунікабельного, прориву реїфікованої свідомості. Художні твори, в яких естетична форма під тиском правдивого змісту трансцендує себе, посідають місце, яке колись належало концепції піднесеного. В них дух і матеріал поляризуються, намагаючись утворити єдність. Їхній дух сприймає себе як те, що не репрезентується чуттєво, а їхній матеріал, з яким вони пов'язані за рамками своїх меж, сприймає себе як непримиренне з єдністю художнього твору. Романи та оповідання Кафки — не більшою мірою художні твори, ніж могли б бути релігійними

документами. За словами Бен'яміна, матеріал, — в даному разі йдеться про мову, — стає оголеним і завдяки цьому — промовистим та очевидним, і дух набуває від нього якості абстракції другого порядку. Кантове вчення про чуття піднесеного описує саме те мистецтво, що здриґається внутрішньо, відсуваючись в ім'я позбавленого ілюзій правдивого змісту, проте не відкидаючи, як мистецтво, свого характеру ілюзії. Просвітницьке уявлення про природу посприяло втручанню піднесеного в мистецтво. Разом із критикою абсолютистського світу форм, що наклав табу на природу, бо вона страхітлива, груба, плебейська, — критикою, що була елементом загальноєвропейського культурно-історичного руху наприкінці XVIII ст., — в художню практику ввійшло те, що Кант зарезервував для природи як піднесене і що встрявало в дедалі затятіший конфлікт з уподобаннями. Вихід на волю стихійного становив єдність із визволенням суб'єкта, а отже, і з самоусвідомленням духу. Самоусвідомлення одуховило мистецтво як природу. Дух мистецтва — це його самоусвідомлення своєї природності. Що більшою мірою мистецтво вбирає в себе нетотожне, безпосередньо протиставлене духові, то більше має одуховлювати себе. І навпаки, одуховлення, зі свого боку, ввело в мистецтво те, що чуттєво неприємне та огидне й на що доти існувало табу; чуттєво неприємне має спорідненість із духом. Визволення суб'єкта в мистецтві — це визволення незалежності самого мистецтва; якщо мистецтво звільнене від потреби зважати на реципієнта, воно дедалі більшою мірою байдужіє до свого чуттєвого фасаду. Цей фасад змінюється у функцію змісту, який бере свою силу з того, що не має соціальної апробації й попереднього упорядкування. Мистецтво одуховлюється не через ідеї, які сповіщає, а через стихійне — оте безінтенційне, що спроможне увібрати в себе дух; діалектика стихійного і духу становить правдивий зміст мистецтва. Естетична духовність завжди була набагато сумісніша з *fauve*, диким, ніж із тим, що вже привласнила культура. Як одуховлене, мистецтво стає в собі тим, що колись приписували йому як впливу — через катарсис — на інший дух: сублімацією природи. Піднесене, яке Кант зарезервував тільки для природи, згодом стало історичним складником самого мистецтва. Піднесене проводить демаркаційну лінію між мистецтвом і тим, що згодом дістало назву художніх промислів. Кант потай дотримувався думки, що мистецтво має служити. Мистецтво стає гуманним тоді, коли зрікається тієї служби. Гуманність мистецтва несумісна з будь-якою ідеології-

єю служіння людству. Мистецтво лишається вірним людям тільки завдяки негуманному ставленню до них.

Унаслідок своєї трансплантації в мистецтво, Кантове визначення піднесеного вийшло за свої межі. Згідно з цим визначенням, дух у своєму емпіричному безсиллі супроти природи відчуває її збагненну сутність так, наче він підноситься над природою. Та якщо піднесене мають відчувати перед лицем природи, то, згідно з теорією суб'єктивної конституції, й сама природа піднесена, саморефлексія перед лицем її піднесеності передбачає певне примирення з природою. Природа, вже не пригнічена духом, визволяється з огидного вузла природності й суб'єктивної суверенності. Таке визволення було б поверненням природи, і воно — контробраз простого існування — піднесене. Хоч у могуті та величі піднесеного проступають риси панування, воно протестує проти панування. До розуміння цієї ситуації трохи підступив Шілер, сказавши, що людина тільки тоді людина, коли грається; завершивши свою суверенність, вона лишає позаду чари мети тієї суверенності. Що дужчий опір з боку емпіричної реальності, то більшою мірою мистецтво концентрується до елементу піднесеного; неважко зрозуміти, що після краху формальної краси піднесене було єдиною ідеєю традиційної естетики, яка дісталась у спадок модерному мистецтву. Навіть зарозумілість мистецтва як релігії, самовихваляння мистецтва до абсолюту мало свій елемент істини в алергії до того, що не піднесене в мистецтві, до тієї гри, що вгамовується, коли є суверенність духу. Та спадщина піднесеного, яку К'єркеґор суб'єктивно називає "естетичною серйозністю", — це поворот художніх творів до того, що правдиве завдяки своєму змістові. Провідне становище піднесеного становить єдність зі спонукою мистецтва не приховувати важливі суперечності, а дати їм змогу доборотися в собі; примирення між ними — результат не конфлікту, а лише того, що цей конфлікт став промовистим. Але водночас із цим піднесене стає латентним. Мистецтво, змушене йти до правдивого змісту, що є осереддям нерозв'язаних суперечностей, не здатне на ту позитивність заперечення, що наповнювала традиційну концепцію піднесеного як присутність нескінченності. Цьому відповідає й занепад категорій гри. Навіть у XIX ст. одна славетна, належна до класицизму теорія визначала музику, стаючи в опозицію до Ваґнера, як гру звукових рухливих форм, а на схожості перебігу музичних фраз з оптичними візерунками калейдоскопа, цього хитромудрого винаходу бідермаєру, наголошували часто й охоче. Цю схожість не слід заперечувати на

основі прагнення зберегти чистоту культури: фраґменти колапсу та руїни в симфонічній музиці, як-от у творах Малера, мають свої справжні аналоги у візерунках калейдоскопа, коли низка ледве трансформованих образів уривається й виникає якісно змінена констеляція. Щоправда, в музиці концептуально невизначене, її мінливість та артикуляція найвищою мірою визначені її власними засобами, і в тотальності цих визначень, які утверджує сама музика, вона набуває змісту, який нехтує концепція гри форм. Те, що виступає як піднесене, дає порожній звук, а те, що грає безперешкодно, реґресує до пересічності, з якої воно й походить. Зі зростанням динамічності мистецтва, напевне, зростає його іманентне визначення як дії, а потай посилюється і його ігровий характер, тож за півсторіччя до Бекета Дебюсі назвав свій найважливіший оркестровий твір *"Jeux"* ("Ігри"). Критика глибини й серйозності, колись спрямована проти зарозумілості провінційної зосередженості на внутрішній суті (що виправдовувала енергійну й бездумну співучасть та активність задля неї самої), стала тим часом не менш ідеологічною, ніж вона. Піднесене і справді перетворюється зрештою на свою протилежність. Говорити про піднесене з огляду на конкретні художні твори взагалі було б неможливим без балачок про релігію культури, і це випливає з динаміки самої категорії піднесеного. Слова, мовляв, від піднесеного до смішного всього один крок, які сказав Наполеон тієї миті, коли його щастя закотилося, підхопила історія й сама здійснила їх в усій їхній страхітливості. Тоді, коли пролунали ці слова, вони означали ґрандіозний стиль, патетичний дискурс, що, внаслідок невідповідності між своїми високими претензіями та їхньою можливою, надто вже приземленою реалізацією, справляли комічний ефект. Але крах, якому намагалися запобігти, насправді стався в самій концепції піднесеного. Піднесене мало бути величчю людей як духовних істот, що опанували природу. Якщо, проте, сприйняття піднесеного розкривається як самоусвідомлення з боку людей своєї природності, змінюється й будова самої категорії. Навіть у Кантовому формулюванні вона була забарвлена нікчемністю людей; у цій нікчемності — крихкості життя емпіричного індивіда — мала розгорнутися вічність його універсального призначення — його духу. Якщо, проте, сам дух зведений до своєї природної міри, тоді знищення індивіда, що відбувається в ньому, вже не трансцендується позитивно. Через тріумф збагненної сутності в індивіді, що духом твердо опирається смерті, цей індивід бундючиться, бо, мовляв, як носій духу він абсолютний

усупереч усьому. Саме так він стає комічним. Передове мистецтво робить комедію навіть із трагічного, і саме тут збігаються піднесене і гра. Піднесене свідчить про безпосередню окупацію художнього твору теологією; ця окупація востаннє обстоює сенс існування завдяки його загибелі. Супроти цього присуду мистецтво безсиле. Щось у Кантовій конструкції піднесеного опирається закидові, ніби він зарезервував його тільки для сприйняття природи, бо Кант ще не мав змоги сприймати видатне суб'єктивне мистецтво. Його доктрина мимоволі проголошує, що піднесене несумісне з ілюзорним характером мистецтва; десь так само, мабуть, реаґував Гайдн на Бетховена, назвавши його великим моголом. Коли буржуазне мистецтво простягає руку до піднесеного й стає самим собою, це вже зумовлює рух піднесеного до свого заперечення. Теологія, зі свого боку, опирається естетичній інтеґрації. Піднесене як ілюзія має свою власну абсурдність і сприяє нейтралізації істини, і саме в цьому звинувачує мистецтво Толстой у своїй "Кройцеровій сонаті". А втім, проти естетики суб'єктивного відчуття свідчить те, що відчуття, на яке вона спирається, ілюзорне. Але відчуття ще й реальне: ілюзія властива естетичним образам. Кантів аскетизм супроти естетично піднесеного об'єктивно передбачає критику героїчного класицизму та похідного від нього емфатичного мистецтва. Але, розмістивши піднесене в надмогутній величі й визначивши антитезу сили і безсилля, Кант прямо підтвердив своє безперечне спільництво з пануванням. Мистецтво повинно соромитися панування й намагатися повалити тривкість, якої вимагає концепція піднесеного. Навіть Кант не міг не усвідомлювати, що піднесене — аж ніяк не кількісна велич як така: цілком слушно він визначив концепцію піднесеного через опір духу надмірній силі. Чуття піднесеного аж ніяк не відповідає безпосередньо тому, що постає перед сприйняттям: високі гори промовисті не тому, що пригнічують, а тому, що є образами простору, вільного від кайданів та обмежень, і до цієї волі можна прилучитися й самому. Спадщиною піднесеного є непом'якшена неґативність, така ж гола й позбавлена ілюзій, як колись і обіцяла ілюзія піднесеного. Ця неґативність водночас і спадщина комічного, що завжди живилося любов'ю до малого, до чванькуватого й незначущого і здебільшого обстоювало усталене панування. Комічне стає нікчемним унаслідок своєї претензії на доречність, яку висловлює самим своїм існуванням і з допомогою якої стає на бік свого супротивника; але, побачений наскрізь, цей супротивник — влада й велич — і сам стає нікчемним. Трагічне

й комічне гинуть у сучасному мистецтві і зберігають себе в ньому лише на шляху загибелі.

Те, що сталося з категоріями трагічного та комічного, свідчить про занепад естетичних жанрів як таких. Мистецтво втягнене в загальний процес наступу номіналізму ще відтоді, як зазнав краху середньовічний *ordo*. Жодне універсальне вже не дає мистецтву типи, а давні типи затягло у вир. Критична щодо мистецтва заувага Кроче, мовляв, кожен художній твір треба, як кажуть англійці, судити *on its own merits*, за його власними заслугами, ввела цю історичну тенденцію в теоретичну естетику. Мабуть, жоден видатний художній твір ніколи не відповідає своєму жанрові. Бах, від якого походять академічні правила компонування фуґ, не написав жодної проміжної частини, змодельованої на основі побудови секвенції в подвійному контрапункті, і вимога відступити від механічних взірців зрештою ввійшла навіть до правил консерваторії. Естетичний номіналізм був висновком, якого недобачив сам Ґеґель, із його вчення про примат діалектичних щаблів над абстрактною тотальністю. Проте Кроче, запізно дійшовши до цього висновку, розбавив діалектику, просто відкинувши разом із жанрами елемент універсальності замість серйозно трансцендувати його. Причина цього полягає в загальній тенденції Кроче пристосувати відкритого заново Ґеґеля до тодішнього духу часу з допомогою більш або менш позитивістської теорії розвитку. Мистецтва як такі не зникають безслідно в мистецтві взагалі, і так само жанри та форми не щезають у кожному конкретному мистецтві. Аттична трагедія, безперечно, була ще й кристалізацією такого універсального явища, як примирення міфу. Велике незалежне мистецтво виникнуло у згоді з емансипацією духу, і його так само неможливо уявити без елементу універсальності, як і дух. Але *principium individuationis*, що зумовлює вимогу естетично одиничного, не тільки універсальний як власне принцип, а й притаманний суб'єктові, що визволяється. Його універсальне — дух — відповідно до власного значення не може бути по той бік конкретних індивідів, що є його носіями. Χωρισμός між суб'єктом та індивідом належить до дуже пізньої стадії філософських розважань, і її створено, щоб піднести суб'єкт до абсолюту. Субстанційний елемент жанрів і форм має своє місце в історичних потребах їхніх матеріалів. Таким чином, фуґа пов'язана з тональними відносинами, і її справді вимагала як своєї мети тональність, що усунула модальність і

цілковито запанувала в наслідувальній практиці. Специфічні процедури, як-от реальна або тональна відповідь на тему фуґи, набули музичного значення, власне, тільки тоді, коли традиційна поліфонія зіткнулася з новим завданням — трансцендувати гомофонічну силу тяжіння тональності, інтеґрувати тональність у поліфонічний простір, а водночас запровадити контрапунктні та гармонійні концепції. Всі особливості форми фуґи слід висновувати з цієї необхідності, якої самі композитори нітрохи не усвідомлювали. Фуґа — це форма організації поліфонії, що стала тональною й цілком раціоналізованою, і саме цією мірою фуґа як форма сягає далі своїх конкретних реалізацій, а проте й не існує без них. Тому ще й з цієї причини емансипація від моделі загалом визначена наперед цією моделлю. Якби тональність уже не була обов'язковою, основні категорії фуґи, як-от різниця між *dux* і *comes*, вождем і супутником, стандартизована структура відповіді й тим паче елемент репризи у фузі, що служить поверненню головної тональності, не виконували б жодних функцій і стали б технічно фальшивими. Якби диференційована та динамічна потреба в експресії, властива окремим композиторам, уже не шукала своєї об'єктивації у фузі, що принаймні була набагато диференційованішою, ніж здавалося з перспективи усвідомлення свободи, форма фуґи стала б водночас об'єктивно неможливою. А хто й далі хоче використовувати цю форму, що швидко стає застарілою, мусить її "конструювати", аж поки замість її конкретності наперед виступить її гола ідея; це саме твердження слушне й щодо інших форм. Але конструкція наперед визначеної форми набуває якості "неначе" і сприяє руйнуванню цієї форми. Ця історична тенденція й сама має елемент універсальності. Історично фуґи стали кайданами. Форми інколи можуть бути джерелом натхнення. Передумовою цілком мотивної роботи, а звідси й конкретної структуризації музики став універсальний елемент, притаманний формі фуґи. Навіть "Фіґаро" ніколи б не став тим, чим він є, якби його музика не шукала того, чого вимагає опера, а це імпліцитно порушує питання, що таке опера. Те, що Шенберґ, зумисне чи ні, провадив далі міркування Бетховена, як слід писати квартети, породило ту експансію контрапункту, що революціонізувала ввесь музичний матеріал. Уславлення митця як творця не має слушності, бо приписує усвідомленому винаходові те, що аж ніяк не є ним. Той, хто створює автентичні художні форми, виконує їх. Ці думки Кроче, що відкинув залишки схоластики й старомодного раціоналізму, йшли за самими художніми творами, і

цей розвиток не схвалив би ні, класицист у душі, Кроче, ні його вчитель Геґель. Але спонука до номіналізму походить не з рефлексії, а з власного імпульсу художнього твору, і саме цією мірою породжена універсальним елементом мистецтва. З бозна-колишніх часів мистецтво намагалось урятувати своє одиничне, йому була притаманна тенденція дедалі більше схилятися до одиничного. З давнього-давна вдалими художніми творами були ті, в яких найбуйніше процвітала специфікація. Універсальні естетичні концепції жанрів, щоразу утверджуючись як норми, завжди були позначені дидактичною рефлексією, що сподівалася скористатись якістю, опосередкованою через рух до одиничного, зводячи видатні художні твори до сукупності ознак і беручи її потім за критерій, навіть якщо ці ознаки не конче були найістотніші для художніх творів. Жанр нагромаджував у собі автентичність одиничних художніх творів. А проте тенденція до номіналізму не просто тотожна розвиткові мистецтва до своєї чужої концепціям концепції. Діалектика загального і одиничного не усуває, на відміну від похмурої концепції символу, різниці між ними. *Principium individuationis* у мистецтві, його іманентний номіналізм — це тільки директива, а не щось дане. Ця директива не тільки сприяє виокремленню, а отже, й радикальному опрацюванню одиничних творів. Ставлячи поряд універсалії, на які зорієнтовані художні твори, вона стирає водночас межу, яка відокремлює неоформлене, сиру емпіричність, і, таким чином, загрожує структуризації художніх творів не меншою мірою, ніж дає їй спонуку. За прототип тут править піднесення роману за буржуазної доби, цієї *par excellence* номіналістичної, а тому й парадоксальної форми; всяка втрата автентичності, якої зазнає нове мистецтво, породжена цією діалектикою. Відносини універсального і окремого не такі прості, як припускає номіналістична тенденція, і не такі тривіальні, як учення традиційної естетики, мовляв, універсальне виявляється в одиничному. Обов'язкова диз'юнкція номіналізму та універсалізму не зараджує. Як колись, пишучи про музику, зазначив Авґуст Гальм, нині вже ганебно забутий, існування і телеологія об'єктивних жанрів та типів — не менша правда, ніж те, що на них не можна покластися, на них треба тільки напасти, щоб вони виявили свій субстанційний елемент. В історії форм суб'єктивність, що продукує їх, якісно змінюється і зникає в них. Тією мірою, якою Бах виробляв форму фуґи на основі доробку своїх попередників, і тією мірою, якою вона є його суб'єктивним виробом і, власне, як форма замовкла по його смерті, процес, у яко-

му він виробляв її, був об'єктивно визначений — відкиданням усього зародкового й недосконалого. Його досягнення були висновком з того, що чекало й вимагало, хоч і непослідовно, вияву в давніших канцонах та ричеркарах. Жанри не менш діалектичні, ніж одиничне. Жанри, дарма що виникають історично й минущі, мають водночас щось спільне з Платоновими ідеями. Що автентичніші художні твори, то більше вони йдуть за об'єктивними вимогами, за послідовністю об'єкта, і тому завжди універсальні. Сила суб'єкта полягає в його μετέξις в універсальному, а не в простому самопроголошенні. Форми беруть гору над суб'єктом доти, доки послідовність художнього твору вже не збігається з формами. Суб'єкт висаджує їх у повітря задля послідовності, тобто з огляду на об'єктивність. Окремий художній твір віддає належне жанрам не тим, що підпорядковується їм, а через конфлікт, у якому він довго виправдовує їх, потім породжує їх, а зрештою скасовує. Що специфічніший художній твір, то вірніше він дотримується свого типу: діалектичний постулат, мовляв, одиничне — це універсальне, має свою модель у мистецтві. Вперше це визнав і відразу приглушив Кант. На думку Канта, з погляду телеології розум функціонує в мистецтві як тотальний розум, що постулює тотожність. Кант вважає, що художній твір як суто виготовлений зрештою не знає нічого нетотожного. Його доцільність, на яку в дискурсивному пізнанні трансцендентна філософія накладає табу, зробивши її недоступною для суб'єкта, стає в мистецтві, так би мовити, маніпульованою. Універсальність в одиничному описують немов щось наперед визначене; концепція генія має правити за ґарантію тієї універсальності, хоча, щоправда, експліцитно цього не виявляють. Індивідуалізація, в найпростішому значенні цього слова, дистанціює мистецтво від універсального. Те, що мистецтво мусить *à fond perdu*, за всяку ціну, виявлятися в окремому, робить його універсальність проблематичною, і Кант усвідомлював це. Коли припустити, що мистецтво нерозривне, воно відразу приречене на поразку; якщо воно відкинуте, щоб виграти, то вже не конче повернеться; мистецтво втрачене тією мірою, якою одиничне не саме собою, тобто без будь-якого *deus ex machina*, Бога з машини, переходить в універсальне. Єдиний шлях до успіху, що лишився відкритим для художніх творів, — це шлях їхньої дедалі більшої неможливості. Якщо покликання на наперед дану універсальність жанрів уже не зараджує, радикально одиничне наближається до сфери випадковості та абсолютної байдужості і ніщо посереднє не забезпечує компромісу.

За античної доби онтологічний погляд на мистецтво, від якого походить жанрова естетика, збігався з естетичним прагматизмом, і то способом, який тепер навряд чи можна уявити. Платон, як добре відомо, оцінював мистецтво залежно від його державно-політичної корисності, яку визначав він сам. Аристотелева естетика була естетикою враження, щоправда, освіченішою в буржуазному розумінні й гуманізованою тією мірою, якою визначала вплив мистецтва на афекти індивіда відповідно до елліністичної традиції приватизації. Впливи, що їх постулювали обидва філософи, могли вже за їхньої доби стати фіктивними. А проте союз жанрової естетики і прагматизму не такий уже абсурдний, як видається на перший погляд. Ще давніше традиціоналізм, причаєний у кожній онтології, пристосовувався до прагматизму як універсальне визначення цілей; *principium individuationis* суперечить не тільки жанрам, а й будь-якому підпорядкуванню панівній практиці. Суперечливе жанрам занурення в окремий художній твір приводить до усвідомлення іманентної закономірності цього твору. Художні твори стають монадами і, таким чином, усуваються від будь-якого спрямованого назовні дисциплінарного впливу. Якщо дисципліна художніх творів, яку вони здійснюють або підтримують, стає їхньою власною закономірністю, вони втрачають свою грубу авторитарність, спрямовану на людей. Авторитарність і наголос на якомога чистіших та незмішаних жанрах цілком сумісні; нерегламентована конкретність видається авторитарному мисленню заплямованою й нечистою: теорія *"The Authoritarian Personality"* ("Авторитарної особистості") звернула на це увагу як на *intolerance of ambiguity*, нетерпимість до двозначності, яка безперечно притаманна всякому ієрархізованому мистецтву та суспільству. А питання, чи справді концепцію прагматизму можна без перекручень застосовувати до античності, лишається відкритим. Як доктрина вимірюваності духовних творів на основі їхнього реального впливу, прагматизм припускає розрив між внутрішнім та зовнішнім, між індивідом та колективом, що тільки зароджувався в античності й досяг своєї завершеності лише за буржуазної доби; колективні норми тоді ще й близько не мали такого статусу, як у сучасному суспільстві. А проте й нині, здається, знову зросла спокуса перебільшувати з історико-філософського погляду розбіжності між хронологічно далекими теоріями, не дбаючи про інваріантність їхніх репресивних рис. Спільність Платонових суджень про мистецтво з цими репресивними елементами така очевидна, що потрібна онтологічна *entêtement*,

упертість, щоб пояснити їх, запевнивши, буцімто насправді це все означало щось зовсім інше.

Наступ філософського номіналізму ліквідував універсалії задовго до того, як жанри та їхні вимоги розкрилися мистецтву як постульовані й крихкі умовності, як мертві та формальні. Жанрова естетика утверджувалася безпосередньо через німецький ідеалізм і за доби номіналізму, і, мабуть, не тільки завдяки авторитету Аристотеля. Уявлення про мистецтво як про якусь ірраціональну особливу сферу, до якої спихають усе, що випадає зі сцієнтизму, певною мірою теж могло брати участь у тому анахронізмі, але куди більша ймовірність, що тільки з допомогою концепції жанрів теоретична рефлексія змогла, як видається їй, уникнути естетичного релятивізму, що для недіалектичного розуму поєднаний із радикальною індивідуалізацією. Самі умовності стають привабливі — *prix du progrès*, ціна прогресу, — але вже як безвладні. Вони видаються наслідковими образами автентичності, з приводу яких мистецтво впадає в розпач, не зробивши їх обов'язковими; те, що їх не можна сприймати серйозно, стає сурогатом недосяжної веселості; в цій веселості, яку так охоче згадують, шукає притулку елемент гри, що, з погляду естетики, йде до загибелі. Позбавлені функцій, умовності виконують роль масок. Але маски належать до предків мистецтва: в заціпенінні, що, власне, й робить художній твір, кожен художній твір нагадує маску. Згадувані й перекручені умовності становлять частину просвітництва тією мірою, якою відпускають гріхи магічним маскам, відтворюючи їх у грі, хоча вони завжди мають схильність утверджуватися реально та інтегруватись у мистецтво як репресивна сила. А втім, умовності та жанри служать не тільки суспільству; чимало з них, щоправда, у формі штампів, коли служниця стає господинею, — це вже притуплена форма бунту. А загалом дистанційованості мистецтва від сирої емпіричності, в якій розвивається його незалежність, ніколи б не пощастило досягти без умовностей; мабуть, ніхто ніколи не спромігся б сприйняти *commedia dell'arte* натуралістично. Якби цей театральний жанр міг процвітати лиш у ще закритому суспільстві, це суспільство створило б передумови, завдяки яким мистецтво виникає через опір, у якому причаївся його соціальний опір. Захист умовностей із боку Ніцше, породжений нещадним опором розвиткові номіналізму та озлобленістю проти прогресу естетичного опанування матеріалу, видається фальшивим, бо він, помиляючись, розумів умовності буквально, відповідно до простого значення цього слова — як довільно

визначену домовленість, що існує з чиєїсь волі. Через те, що Ніцше недобачив в умовностях седиментованого історичного примусу і приписав їх чистій грі, він із не меншим успіхом недооцінював їх, ніж захищав жестом *"Justement!"*, "Саме так!". Із цієї причини його геній, що завдяки силі своєї диференціації стояв попереду решти геніальних сучасників, потрапив під вплив естетичної реакції і, зрештою, вже не спромагався розрізняти рівні форми. Постулат одиничного має свій негативний аспект, служачи скасуванню естетичної дистанції і, таким чином, накладанню з наявним життям; те, що при цьому породжує огиду як вульгарне, не просто шкодить соціальній ієрархії, а сприяє компромісові мистецтва з чужим мистецтву варварством. Ставши законами форми художніх творів, умовності внутрішньо зміцнили художні твори і зробили їх неприхильними до наслідування зовнішнього життя. Умовності містять елемент, зовнішній і гетерогенний щодо суб'єкта, нагадуючи йому про його власні межі та несказанність його випадковості. Що сильніший суб'єкт, а отже, на додачу до цього, що слабші й необов'язковіші соціальні категорії порядку та похідні від них духовні категорії, то меншою мірою можна примирити суб'єкт та умовності. Дедалі ширший розкол між внутрішнім і зовнішнім приводить до краху умовностей. Якщо відокремлений суб'єкт потім із власної волі постулює умовності, суперечність принижує їх до простого адміністративного заходу: як результат вибору чи постанови, вони відмовляють у тому, чого сподівався від них суб'єкт. Те, що згодом постало в художніх творах як специфічна якість, як незрівнянне та неповторне кожного художнього твору й набуло значення як таке, було відхиленням від жанру, що потім обернулось у нову якість, опосередковану жанром. Те, що універсальні елементи не меншою мірою невіддільні від мистецтва, ніж воно опирається їм, можна зрозуміти з подібності мистецтва до мови. Адже мова ворожа одиничному, а проте намагається врятувати його. Мова опосередковує одиничне через універсальне і в констеляції універсального, але віддає належне своїм універсаліям тільки тоді, коли їх не використовують заціпеніло, відповідно до ілюзії їхнього буття-в-собі, а радше украй концентрують на тому, що треба специфічно висловити. Універсалії мови набувають своєї істини з допомогою процесу, що протидіє їм. "Кожен здоровий вплив мови, ба навіть кожен вплив, що не є по суті руйнівним, залежить від таємниці слова або мови. Хоч у яких розмаїтих формах мова може виявляти свій вплив, вона здійснює його не через опосередкування змісту, а через найчи-

стіше розкриття його гідності та сутності. І якщо я абстрагуюся тут від інших форм впливу — поезії і пророцтв, — то мені видається, що кристально чиста елімінація несказанного в мові є для нас даною і найприйнятнішою формою, щоб діяти в самій мові і саме цією мірою через мову. Ця елімінація несказанного, як на мене, точно збігається з власне об'єктивним, суто функціональним стилем і вказує на відносини пізнання і дії в межах мовної магії. Моя концепція об'єктивного і водночас украй політичного стилю й письма така: зосереджуватись на тому, в чому відмовлено слову; тільки там, де ця сфера безслівного розкриється з невимовно чистою силою, може проскочити магічна іскра між словом і динамічною дією, об'єднуючи їх. Тільки інтенсивне спрямування слів у ядро найглибшого заніміння виявляється ефективним. Я не вірю, що слово бодай найменшою мірою стоїть далі від божественного, ніж "реальна" дія; до того ж воно може довести до божественного не інакше, як тільки через себе та свою власну чистоту. Взяте як засіб, слово росте"[1]. Те, що Бен'ямін назвав елімінацією несказанного, — це не що інше, як концентрація мови на одиничному, відмова постулювати свої універсалії як метафоричну істину. Діалектичну напругу між Бен'яміновою вкрай об'єктивістською і саме цією мірою універсалістською метафізикою мови та формулюванням, що майже дослівно збігається з опублікованим десь через п'ять років після листа Бен'яміна, а отже, й не відомим йому славетним висловом Вітґенштайна, можна перенести й на мистецтво, щоправда, з таким вирішальним додатком, що онтологічний аскетизм мови — єдиний спосіб висловити несказанне. В мистецтві універсалії найсильніші там, де воно найближче підступає до мови, тобто коли щось промовляє, коли, промовляючи, виходить за межі свого тут і тепер. Але таку трансценденцію мистецтву вдається здійснити тільки завдяки своїй тенденції до радикального утвердження одиничного, тобто воно каже тільки те, що може сказати завдяки своєму опрацюванню, через свій іманентний процес. Схожий на мову елемент мистецтва — це його міметичний елемент; мистецтво стає універсально красномовним тільки в своєму специфічному імпульсі — геть від універсальності. Парадокс, який сповіщає і водночас не сповіщає мистецтво, полягає в тому, що той міметичний елемент, через який воно спо-

[1] *Walter Benjamin.* Briefe, hg. von G. Scholem und Th. W. Adorno. — Frankfurt a. M., 1966. — Bd. I. — S. 126 seq.

віщає його, водночас опирається сповіщанню як темне й одиничне.

Умовності, що перебувають у стані завжди хисткої рівноваги з суб'єктом, називають стилем. Концепція стилю покликається й на всеохопний елемент, завдяки якому мистецтво стає мовою (адже стиль — квінтесенція будь-якої мови в мистецтві), і на обмежувальний елемент, певною мірою сумісний із тенденцією до одиничності. Стилі заслужили свій не раз оплаканий занепад, тільки-но такий мир був визнаний за ілюзію. Оплакувати треба не те, що мистецтво зреклося стилів, а те, що воно, під чарами їхнього авторитету, вдавало стилі, і саме цим пояснюється брак стилю в XIX ст. Об'єктивно жалоба з приводу втрати стилю (яка здебільшого є не чим іншим, як нездатністю індивідуалізації) породжена тим, що після розпаду колективної обов'язковості мистецтва, або ілюзії такої обов'язковості, — адже універсальність мистецтва завжди мала класовий характер і саме цією мірою була одиничним, — художні твори були радикально опрацьовані не більшою мірою, ніж перші автомобілі звільнилися від прообразу кабріолета, а перші фотографії — від прообразу портрета. Успадкований канон був скасований, і художні твори, виготовлені за свободи, не могли процвітати за умов соціальної несвободи, яка тривала й далі, і тавро цієї несвободи твори мали навіть тоді, коли були сміливі. В копіюванні стилю — одному з провідних естетичних феноменів XIX ст. — можна добачити те специфічно буржуазне, що водночас і обіцяє свободу, й забороняє її. Все має бути доступним руці, що хапає, але це хапання регресує до повторення доступного, що взагалі не є таким. Насправді буржуазне мистецтво як послідовно незалежне було неможливо поєднати з добуржуазним уявленням про стилі; вперто нехтуючи цей наслідок, буржуазне мистецтво виразило антиномію самої буржуазної свободи. Ця антиномія привела до втрати стилю; не лишилося, за словами Брехта, нічого, за що можна було б триматися під тиском ринку та необхідності пристосовуватись, не лишилося навіть змоги вільно продукувати автентичне мистецтво, — і саме тому воскресили те, що вже було приречене на забуття. Вікторіанські кам'яниці, які спотворили Баден, пародіюють вілли, доходячи аж до *slums*, халуп. Проте спустошення, яке приписують позбавленій стилю добі й критикують із погляду естетики, — аж ніяк не експресія духу доби кітчу, а продукт чогось позахудожнього: фальшивої раціональності зорієнтованої на прибуток промисловості. Капітал, мобілізувавши собі на службу те, що видавалося йому ірраціо-

нальними елементами мистецтва, зруйнував ці елементи. Естетична раціональність та ірраціональність були однаково скалічені прокляттям з боку суспільства. Критика стилю придушена його полемічно-романтичним ідеалом; якщо її провадити далі, вона поширюється на все традиційне мистецтво. Такі автентичні митці, як Шенберґ, несамовито протестували проти концепції стилю, і відкидання стилю править за критерій радикального модерну. Концепція стилю ніколи не була безпосередньо пов'язана з якістю художніх творів; ті художні твори, що, здавалося, найточніше репрезентували свій стиль, завжди мали розв'язувати свій конфлікт із ним; сам стиль був єдністю стилю та його усування. Кожен художній твір — це силове поле навіть у своїх відносинах зі стилем, і така ситуація зберігається і в модерні, де за спиною в нього й саме там, де він зрікся всякого прагнення стилю, під тиском іманентного опрацювання художнього твору сформувалося щось схоже на стиль. Що більші амбіції художніх творів, то енергійніше розв'язують вони конфлікт зі стилем, навіть якщо це вимагає зречення того успіху, в якому вони вже вчувають утвердження. Ретроспективно стиль можна підносити тільки тому, що, попри свої репресивні риси, він не просто вкарбований зовні в художні твори, а, як полюбляв казати Ґеґель, маючи на увазі античність, певною мірою субстанційний. Стиль пронизує художній твір чимсь подібним до об'єктивного духу, ба навіть виманив елементи специфікації, вимагаючи специфічного для своєї реалізації. В періоди, коли той об'єктивний дух ще був не цілком керований, а спонтанність ще не стала тотально підвладною, у стилі було навіть щастя. В суб'єктивному мистецтві Бетховена конститутивною була наскрізь динамічна форма сонати, тобто пізньоабсолютистський стиль віденського класицизму, який став собою тільки завдяки Бетховенові, що виробив його. Нині таке вже неможливе, бо стиль ліквідований. Натомість монотонно прикликано концепцію хаотичного. Ця концепція просто проектує нездатність іти за специфічною логікою конкретного художнього твору на сам цей твір: із дивовижною регулярністю інвективи проти нового мистецтва виголошують у парі з очевидним браком розуміння, а часто й найелементарніших знань. Не можна не побачити, що обов'язковість стилів — це відображення репресивного характеру суспільства, і людство невпинно й під неперервною загрозою відступу намагається позбутися цього характеру. Без об'єктивної структури закритого, а тому й репресивного суспільства навряд чи можна уявити собі обов'язковий стиль. Коли йдеть-

ся про окремі художні твори, концепція стилю принаймні застосовна як квінтесенція елементів, що промовляють у ньому; художній твір, що не підпорядковується жодному стилеві, мусить мати свій стиль, або, як сказав Берґ, свій "тон". Годі спростувати, що, зважившись на найнедавніший розвиток, опрацьовані в собі художні твори зближуються між собою. Те, що академічна історія називала особистим стилем, відходить у минуле. Якщо стиль, протестуючи, намагається вижити, то майже неминуче встряє в сутичку з іманентною закономірністю окремого художнього твору. Цілковите заперечення стилю, здається, переходить у стиль. А проте розкриття рис конформізму в нонконформізмі[1] стало тим часом трюїзмом, придатним лише на те, щоб дати нечистому сумлінню конформізму алібі перед тим, що прагне змін. Це аж ніяк не применшує діалектики перетворення одиничного в універсальне. Нова поява універсального, а часом і традиційного в номіналістично розвинених художніх творах — не гріхопадіння, а результат мовного характеру художніх творів, який поступово створює словник у межах безвіконної монади. Тож експресіоністська поезія, як з'ясував Мауц[2], використовує певні умовності про значення кольорів, які можна знайти і в книжці Кандинського. Експресія, ця найзапекліша антитеза абстрактної універсальності, вимагає таких умовностей, щоб висловити те, що закладене в її концепції. Якщо експресія обмежиться точкою абсолютного імпульсу, то може виявитися нездатною визначити його досить широко, щоб цей імпульс промовляв із художнього твору. Навіть якщо експресіонізм, усупереч власній ідеї, в усіх своїх естетичних засобах притягує подібні до стилю елементи, то лише серед його другорядних представників це відбувається в інтересах пристосування до ринку, а в усіх інших випадках цей феномен безпосередньо випливав з його ідеї. Для своєї реалізації експресіонізм мусить прибрати аспекту того, що виходить за межі тобе ті і цим перешкоджає своїй реалізації.

Наївна віра в стилі йде поряд з озлобленням проти концепції прогресу мистецтва. Зашкарубла філософія культури, вперто не відчуваючи іманентних тенденцій, які спонукають до художнього радикалізму, має звичай розумно пояснювати, що сама концепція прогресу застаріла і є кепським пережитком

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 2. Aufl. — Frankfurt a. M., 1962. — S. 275 seq.

[2] Пор.: *Kurt Mautz.* Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 31 (1957). — S. 198 seq.

XIX ст. Це створює їм подобу духовної вищості над залежністю авангардистських митців від технології, а також певний демагогічний ефект; своє інтелектуальне благословення вони дають вкрай поширеному антиінтелектуалізму, породженому й виплеканому індустрією культури. Ідеологічний характер таких намагань аж ніяк не означає свободи від міркувань про відносини мистецтва і прогресу. В мистецтві концепція прогресу, як знали і Гегель, і Маркс, не така неперервна, як у сфері технічних виробничих сил. Аж до своїх найдальших глибин мистецтво переплетене з історичним рухом щораз більших антагонізмів. У мистецтві так само багато і так само мало прогресу, як і в суспільстві. Гегелева естетика не останньою чергою страждає від того, що, як і вся філософська система Гегеля, вагається між інваріантним мисленням і нескутим діалектичним мисленням і хоча, на відміну від усіх попередніх систем, розуміла історичний елемент мистецтва як елемент "розгортання істини", зберегла канон античності. Замість втягувати діалектику в естетичний прогрес, Гегель загальмував цей прогрес; для нього минущим було саме мистецтво, а не його прототипні форми. Тоді ніхто не міг передбачити наслідків, які виявляться через сотню років у комуністичних країнах: реакційна теорія мистецтва цих країн живиться, не без схвалення Маркса, Гегелевим класицизмом. Те, що, за Гегелем, мистецтво колись становило адекватну стадію розвитку духу, а тепер уже не становить, засвідчує віру в реальний прогрес усвідомлення свободи, що зазнала прикрих розчарувань. Гегелева теорія мистецтва як усвідомлення потреб цілком переконлива й тому аж ніяк не застаріла. І справді, за сто п'ятдесят років, що минули відтоді, кінець мистецтва, який спрогнозував Гегель, не настав. Та це аж ніяк не той випадок, коли вже приречене на загибель було присилуване існувати й далі; якість найвидатніших художніх творів доби, надто тих, що були зневажені як декадентські, не можна обговорювати з тими, хто хотів би скасувати ту якість іззовні, а отже, знизу. Навіть найвищий редукціонізм в усвідомленні мистецтвом потреб — жест його заперечення та зникнення — зберігається й далі, немов у диференціалі. Оскільки у світі немає ніякого прогресу, він є в мистецтві: *"Il faut continuer"*, "Треба йти далі". Мистецтво, напевне, застрягло в тому, що Гегель назвав світовим духом, а отже, провина лягає й на нього, але цієї провини воно може уникнути, тільки скасувавши себе, таким чином безпосередньо сприяючи безмовному пануванню й поступаючись варварству. Художні твори, що прагнуть позбутися своєї провини, ослаблюють се-

бе як художні твори. Однозначності світового духу можна засвідчити свою вірність, тільки звівши його до концепції панування. Художні твори, що в епохи визволення, які виходять за межі історичної миті, приязні зі світовим духом, завдячують йому свій подих, свіжість — усе, з допомогою чого вони виходять за рамки завжди-те-самості керованого світу. В таких художніх творах суб'єкт розплющує очі, прокидається для себе природа, і сам історичний дух бере участь у цьому прокиданні. Будь-який прогрес у мистецтві треба не фетишизувати, а зіткнути з його правдивим змістом, — і не менш жалюгідним було б розрізняти добрий прогрес (як поміркований) і поганий (як здичавілий). Пригнічена природа найчистіше виявляється в художніх творах, які критикують як штучні і які з огляду на стан технічних виробничих сил доходять до крайнощів, а не в обережних творах, чия *partis pris*, позиція, щодо природи споріднена з реальним опануванням природи такою самою мірою, як шанувальник природи з полюванням. Прогрес мистецтва не можна ні проголосити, ні скасувати. Жоден пізніший твір, навіть якби це був твір, створений видатним талантом, не міг би дорівнятися до правдивого змісту останніх квартетів Бетховена, не займаючи знову їхнього становища в аспекті матеріалу, духу й технічних процедур.

Труднощі загальних суджень про прогрес мистецтва — це труднощі, пов'язані зі структурою його історії. Ця історія неоднорідна. Щонайбільше вона формує послідовно-неперервні ряди, які потім уриваються, часто під тиском з боку суспільства, що може бути спрямований у бік конформізму; неперервність художнього розвитку й донині вимагає більш-менш стабільних соціальних умов. Неперервність жанрів паралельна соціальній неперервності та однорідності; цілком можна припустити, що в ставленні італійської публіки до опери майже нічого не змінилося з часів неаполітанців до Верді, а то й до Пуччіні, і таку саму неперервність жанру, відзначену певною мірою послідовним розвитком засобів і заборон, можна добачити в пізньосередньовічній поліфонії. Відповідність між замкненим історичним розвитком у мистецтві і, можливо, статичними соціальними структурами вказує на межі історії жанрів; будь-яка раптова зміна соціальної структури, як-от породжена виникненням буржуазної публіки, спричиняє не менш раптові зміни жанрів і стильових типів. Музика генерал-басу, спочатку примітивна аж до регресії, витиснула високорозвинену голандську та італійську поліфонію, і її потужне відродження в Баха після його смерті було на десятиріччя відсунуте вбік.

Тільки образливо можна говорити про перехід від одного художнього твору до іншого. Спонтанність, порив до ще не відомого, без яких годі уявити собі мистецтво, інакше б не мали собі місця, тож історія мистецтва була б визначена механічно. Це твердження слушне й тоді, коли йдеться про продукцію окремих видатних митців; неперервність їхнього доробку часто подрібнена, і то не тільки в начебто протеєвих натур, що шукають безпеки, міняючи моделі, а й у найприскіпливіших художників. До вже виготовлених художніх творів вони інколи створюють гостру антитезу, або вважаючи, що можливості одного типу продукції вже вичерпані, або вдаючись до запобіжних заходів з огляду на свій страх перед зашкарублістю й повторенням; у багатьох митців процес виробництва відбувається так, неначе нові художні твори намагаються надолужити те, чого попередні твори, конкретизуючись, а отже, неодмінно обмежуючись, були змушені зректися. Жоден художній твір не є тим, що традиційна ідеалістична естетика вихваляє як тотальність. Кожен художній твір — неадекватний і незавершений, лише фрагмент свого потенціалу, і це суперечить його безпосередньому продовженню, якщо не зважати на серії робіт, у яких, зокрема, художники випробовували якусь концепцію, з'ясовуючи можливості її розвитку. Але ця перервна структура з погляду каузальності необхідна не більшою мірою, ніж випадкова й диспаратна. Навіть якщо немає ніякого переходу від одного художнього твору до іншого, їхня послідовність однаково підпорядкована єдності порушеної проблеми. Прогрес, заперечення наявного новими зародками відбувається в межах цієї єдності. Проблеми, що їх попередні художні твори не розв'язали або породили в процесі свого розв'язку, чекають на увагу, і це часом зумовлює розрив. Проте навіть єдність проблеми не зебезпечує нерозривної структури історії мистецтва. Проблеми можуть забутися; може сформуватись історична антитеза, яка вже не трансцендуватиме тезу. Про те, якою малою мірою прогрес мистецтва філогенетично нерозривний, можна дізнатись онтогенетично. Новатори рідко мають більшу силу над давнім, ніж їхні попередники, зате часто мають меншу силу. Немає естетичного прогресу без забуття, а отже, будь-який прогрес пов'язаний із регресіями. Брехт оголосив забуття своєю програмою з культурно-критичних міркувань, слушно підозрюючи культурну традицію в тому, що вона становить золотий ланцюг ідеологій. Фази забуття і, на додачу до них, фази нової появи того, на що давно було накладене табу, наприклад, віднова дидактичної поезії в Брехта, во-

чевидь більшою мірою пов'язані з жанрами, ніж з окремими художніми творами; це слушне й про табу, скажімо, табу, накладені нині на суб'єктивну, надто еротичну поезію, що колись була виявом емансипації. Неперервність мистецтва можна сконструювати взагалі тільки з дуже великої відстані. Історія мистецтва радше має свої вузлові пункти. Хоч усе-таки можна говорити про історію окремих жанрів — пейзажного малярства, портрета, опери, — на ній не треба надміру наголошувати. Цю думку з разючою силою підтверджує історія пародій і контрафакту в давній музиці. У творах Баха саме його техніка, комплекція та насиченість композиції є справді прогресивними, і це куди важливіше, ніж те, яку він музику писав — світську чи духовну, вокальну або інструментальну; саме цією мірою номіналізм ретроспективно впливає на пізнання давньої музики. Неможливість однозначного конструювання історії мистецтва і фатальність усіх балачок про його прогрес, що то існує, то не існує, спираються на двоїстий характер мистецтва — як соціально визначеного в своїй незалежності, а водночас і як соціального. Там, де соціальний характер мистецтва бере гору над його незалежністю, там, де його іманентна структура разюче суперечить суспільним відносинам, незалежність стає жертвою, а водночас із нею й неперервність; одна зі слабкостей історії культури полягає в тому, що вона ідеалістично нехтує таку ситуацію. Здебільшого там, де розривається неперервність, виробничі відносини одержують перемогу над виробничими силами; нема жодної причини підспівувати такому суспільному тріумфові. Мистецтво розвивається через суспільство в цілому, і це означає, що воно опосередковане панівною структурою суспільства. Історія мистецтва — це не вервечка поодиноких каузальностей; жодна однозначна необхідність не веде від одного феномена до іншого. Історію мистецтва можна назвати необхідною тільки з огляду на тотальну соціальну тенденцію, а не на її поодинокі вияви. Якась переконлива конструкція мистецтва згори не менш фальшива, ніж віра в геніальну несумірність окремих художніх творів, що виводить їх із царства необхідності. Годі сконструювати якусь несуперечливу теорію історії мистецтва, бо сутність його історії суперечлива в собі.

Історичні матеріали та їхнє опанування — техніка — безперечно прогресують, і тут за найочевидніші приклади правлять такі факти, як відкриття перспективи в малярстві та поліфонії в музиці. Крім того, прогрес вочевидь виявляється в логічному розвиткові усталеної методології, як-от у диференціації гар-

монійної свідомості з часів генерал-басу аж до порога нової музики або в переході від імпресіонізму до пуантилізму. Однак такий очевидний поступ — ще не конче прогресивний розвиток якості. Тільки сліпий заперечить здобутки у сфері художніх засобів у малярстві з доби Джотто й Чимабуе аж до творчості П'єро де ла Франчески, проте висновувати з цього, ніби картини П'єро кращі за фрески з Асизі, було б менторством. Але там, де можна порушити й розв'язати питання про якість якогось окремого художнього твору, внаслідок чого стають імпліцитними відносини і в судженні про різні художні твори, такі судження відразу перетворюються на чужий мистецтву педантизм, тільки-но ці твори порівнюють у формі "кращий, ніж": такі суперечки аж ніяк не вільні від балачок про культуру. Хоч якою мірою художні твори відрізняються один від одного якістю, вони водночас несумірні між собою. Вони комунікуються між собою лише з допомогою антитез: "Кожен художній твір — смертельний ворог іншому". Вони стають такими, що їх можна порівнювати, тільки знищуючи себе, реалізуючи своє життя через свою смертність. Навряд чи взагалі можна розрізнити (а якщо й можна, то тільки *in concreto*, конкретно), які архаїчні й примітивні риси художніх творів походять від технічних методів, а які випливають з об'єктивної ідеї твору, бо ці риси можна розрізнити тільки довільно. Навіть ґанджі можуть стати красномовними, а переваги в процесі історичного розвитку можуть обмежувати правдивий зміст. Отож історія мистецтва сповнена таких антиномій. Глибинну структуру найвидатніших інструментальних творів Баха можна виявити при виконанні тільки з допомогою оркестрової палітри, якої він не мав у своєму розпорядженні, проте було б безглуздям бажати, щоб середньовічні полотна мали перспективу, яка позбавила б їх властивої їм специфічної експресії. Прогрес можна наздогнати з допомогою прогресу. Зменшення, а згодом і скасування перспективи в новому малярстві породжує відповідність із доперспективними художніми творами, що підносить давнє минуле супроти безпосереднього минулого, але коли примітивні, вже відкинуті методи використовують для сучасних художніх творів, паплюжачи і скасовуючи таким чином прогрес в опануванні матеріалу в сучасній художній продукції, така відповідність перетворюється у філістерство. Навіть прогресивне опанування матеріалу інколи дістається коштом утрат в опануванні матеріалу. Ближче знайомство з екзотичною музикою, яку колись відкидали як примітивну, свідчить про те, що поліфонія та раціоналізація західної музи-

ки, невіддільні одна від одної, розкриваючи все її багатство та всі її глибини, — приглушують силу диференціації, ще живу в мінімальних ритмічних та мелодійних варіаціях монодії; застиглість, а для європейського вуха монотонність екзотичної музики вочевидь становила умову тієї диференціації. Тиск ритуалів посилив спроможність диференціюватися в обмеженій сфері, де вона була толерована, тимчасом, як європейська музика, зазнавши набагато слабшого тиску, менше потребувала таких корекцій. Тому тільки західна музика досягла повної незалежності, тобто статусу мистецтва, і свідомість, яка іманентна їй, не спромагається полишити її за власним бажанням, щоб розширитись. Витончена спроможність диференціації, що завжди є елементом естетичного опанування матеріалу, безперечно повязана з одуховленням; це суб'єктивний корелят об'єктивного контролю, здатності відчувати те, що стало можливим, і тому мистецтво стає вільнішим для своїх власних завдань — протесту проти самого опанування матеріалу. Довільність мимовільного — ось парадоксальна формула можливого розв'язку антиномії естетичного панування. Опанування матеріалу зумовлює одуховлення, хоча це одуховлення як унезалежнення духу супроти свого іншого відразу знову загрожує собі небезпекою. Суверенний естетичний дух має схильність радше повідомляти про себе, ніж надавати голос творові, що сам може реалізувати ідею одуховлення. *Prix de progrès* притаманна самому прогресові. Найяскравішим симптомом такої ціни є ослаблення автентичності та обов'язковості мистецтва і щораз сильніше чуття випадковості, і цей симптом безпосередньо тотожний прогресові в опануванні матеріалу як дедалі інтенсивнішим опрацюванням індивідуальних художніх творів. Невідомо, чи така втрата фактична, а чи просто ілюзія. Для наївної свідомості, як-от, скажімо, свідомості музиканта, пісня з *"Die Winterreise"* може видатись автентичнішою за пісню Веберна, немов перша пісня зачіпає щось об'єктивне, а в другій зміст обмежений суто індивідуальним досвідом. Але така різниця сумнівна. В художніх творах, які мають гідність музики Веберна, диференціація, що для невченого вуха шкодить об'єктивності змісту, становить одне ціле з дедалі більшою спроможністю точніше формувати твір, позбавляти його всіх решток схематичності, і саме це називають об'єктивацією. Інтимне сприйняття автентичного нового мистецтва втрачає чуття випадковості, яке воно породжує доти, доки відчувається необхідність мови, що знищується не просто суб'єктивною потребою експресії, а радше цією потребою в процесі

об'єктивації. Самі художні твори, здається, аж ніяк не байдужі до перетворення їхньої обов'язковості в монаду. Те, що вони видаються дедалі байдужішими, — не просто результат їхнього щораз меншого соціального впливу. Є підстави гадати, що художні твори завдяки звертанню до чистої іманентності шкодять своєму коефіцієнту тертя — цьому елементові своєї сутності — і стають байдужішими навіть у собі. Але те, що радикально абстрактні твори можна виставляти для огляду, не спричинивши обурення, аж ніяк не виправдовує будь-яку реставрацію репрезентативного мистецтва, яке *a priori* заспокоює, навіть коли з метою примирення вибрано такий об'єкт, як Че Ґевара. Прогрес, зрештою, полягає не тільки в опануванні матеріалу та одуховленні, а й у прогресі духу (в Гегелевому розумінні) як усвідомлення свободи. Про те, чи опанування матеріалу в Бетховена здійснило прогрес супроти такого опанування в Баха, можна сперечатися без кінця, бо Бетховен і Бах досконало опановували матеріал, проте в різних вимірах. Питання, хто з них посідає вищий рівень, пусте, але аж ніяк не пусте твердження, що голос зрілості суб'єкта, визволення від міфу і примирення з ним, тобто правдивий зміст, у Бетховена розвинені набагато краще, ніж у Баха. Цей критерій перевершує будь-який інший.

Естетичну назву опанування матеріалу — техніка — запозичено в античності, що вважала мистецтво за різновид ремісничої діяльності, і в його теперішньому значенні це слово вживають зовсім недавно. Техніці властиві сліди фази, коли, за аналогією з наукою, методи вважали за незалежні від об'єкта. Ретроспективно всі художні процедури, що формують матеріал і дають йому змогу керувати цими процедурами, в технологічному аспекті близькі між собою, навіть процедури, ще не відокремлені від ремісничої практики середньовічного товарного виробництва, зв'язок з яким, опираючись капіталістичній інтеграції, мистецтво ніколи не поривало остаточно. В мистецтві, на відміну від матеріального виробництва, межа між ремеслом і технікою — це не суто кількісний характер процесів, несумісний із якісною метою мистецтва, і навіть не запровадження машин, а радше перевага усвідомленого вільного порядкування естетичними засобами всупереч традиціоналізмові, під покровом якого те порядкування набуло зрілості. З огляду на зміст [*Gehalt*], технічний аспект — лиш один з багатьох аспектів; жоден художній твір не є тільки квінтесенцією своїх технічних елементів. Твердження, мовляв, погляд на художній твір, який помічає в ньому лише те, як він зроблений,

не підноситься до рівня естетичного сприйняття, є, напевне, улюбленим стандартним апологетичним штампом ідеології культури, проте зберігає свою слушність, на відміну від функціоналістичного погляду на мистецтво, саме там, де відмовляються від функціоналізму. Але техніка конститутивна для мистецтва, бо в ній виявляється, що кожен художній твір — це виріб людських рук, і те, що є художнього в ньому, стає продуктом людини. Треба розрізняти техніку і зміст; ідеологічне — це абстракція, яка виділяє надтехнічне з того, що начебто є просто технікою, немов у видатних художніх творах техніка і зміст не продукують взаємно одне одного. Номіналістичний прорив Шекспіра до смертної й безкінечно багатої в собі індивідуальності (як змісту) — це ще й функція антитектонічної, квазіепічної послідовності коротких сцен тією мірою, якою ця епізодична техніка перебуває під контролем змісту; це метафізичне сприйняття, що розриває значеннєдайний порядок давніх єдностей. У священницьких словах "провідна думка" діалектичні відносини змісту і техніки реїфіковані до простої дихотомії. Техніка має вирішальне значення для пізнання мистецтва, тільки вона веде рефлексію в глиб художніх творів; щоправда, веде тільки того, хто розмовляє їхньою мовою. Оскільки зміст — це не щось виготовлене, техніка не характеризує мистецтва загалом, проте лише з її конкретності можна екстраполювати зміст. Техніка — це здатний бути визначеним образ загадки художніх творів, водночас раціональний і позбавлений концепцій. Техніка дає змогу висловлювати судження в зоні, де немає суджень. Звичайно, технічні питання художніх творів стають безкінечно складними, і їх не можна розв'язати якоюсь однією фразою. Але в принципі їх можна розв'язати іманентно. Техніка як міра "логіки" художніх творів — це ще й міра відмови від неї. Хірургічне видалення техніки, щоправда, сподобалося б вульґарній вдачі, але було б фальшивим. Адже техніка художнього твору конституйована його проблемою, апорійним завданням, яке твір об'єктивно ставить перед собою. Тільки ця проблема дає змогу з'ясувати, якою є техніка художнього твору, і відповісти на запитання, достатня вона чи ні, бо так само і навпаки: об'єктивну проблему художнього твору треба висновувати з його технічної комплекції. Якщо жоден художній твір не можна зрозуміти без розуміння його техніки, то так само й техніку не можна зрозуміти, не розуміючи художнього твору. Як не брати до уваги специфікації конкретного художнього твору, ступінь універсальності або монадологічності техніки варіюється історично,

проте навіть у перетворені на кумири епохи, коли стиль був обов'язковий, техніка мала дбати про те, щоб стиль не панував абстрактно в художньому творі, а входив у діалектику його індивідуалізації. Те, якою мірою техніка має більше значення, ніж цього хотілося б ірраціоналізму, що чужий мистецтву, найочевидніше в тому, що свідомості (припустивши її здатність до художнього сприйняття взагалі) мистецтво розкривається тим багатше, що глибше вона проникає в технічну комплекцію художніх творів. Розуміння зростає разом із розумінням технічної фактури художніх творів. Те, що свідомість убиває, — просто вигадки; згубна тільки фальшива свідомість. *Métier* відразу робить мистецтво сумірним свідомості, бо здебільшого ремесла можна навчитися. Те, що вкрай не подобається майстрові в роботі його учня, становить першу модель браку *métier*; поправки — модель самого *métier*. Ці моделі дохудожні тією мірою, якою повторюють наперед визначені взірці і правила, і ступають крок уперед, коли застосовані технічні засоби починають порівнювати з твором, який прагнуть виготовити. На примітивному рівні навчання, далі якого навряд чи посувається звичайне вивчення композиції, вчитель бачить ґандж у паралельних квінтах і пропонує замість них краще голосоведення; але якщо він не педант, то покаже учневі, що паралельні квінти, як-от у Дебюсі, — легітимний художній засіб для сподіваного впливу і що за межами тональності ця заборона взагалі втрачає свій сенс. *Métier* зрештою позбувається своєї тимчасової, обмеженої форми. Досвідчене око, дивлячись на партитуру чи малюнок, одразу з'ясовує, майже міметично, до будь-якого аналізу, чи має *objet d'art*, об'єкт мистецтва, *métier* і чи він живить свій рівень форми. Але цього не досить. Необхідний звіт про *métier* художнього твору, — те *métier*, що спершу постає як дух, як аура твору, становлячи незвичайний контраст з уявленнями дилетанта про мистецьке вміння. Цей аурний елемент, що начебто парадоксально пов'язаний із *métier*, — це спогад про руку, що ніжно, майже пестливо обводила контури художнього твору і, артикулюючи їх, водночас пом'якшувала їх. Такі відносини аури та *métier* з'ясовує аналіз, що знову-таки занурений у *métier*. На відміну від синтезної функції художніх творів, яку знають усі, аналітичний елемент, хоч як дивно, занедбаний. Його місце — на протилежному полюсі від синтезу, тобто він зосереджений на економії елементів, з яких складається художній твір, проте не меншою мірою, ніж синтез, він об'єктивно притаманний художньому твору. Диригент, аналізуючи твір, щоб адекватно виконати його, а не

просто вдавати виконання, повторює передумову можливості самого твору. Аналіз дає ключ до якоїсь вищої концепції *métier*; скажімо, в музиці треба з'ясувати, чи "потік" певного музичного твору задуманий як окремі такти чи як фрази, що йдуть над ними й переступають їх, або чи імпульси йдуть далі і зберігаються, замість слабнути при нагромадженні. Ця зміна уявлення про техніку забезпечує справжню *gradus ad Parnassum*, сходинку до Парнасу, але це стає цілком очевидним тільки в естетичній казуїстиці. Коли Альбан Берґ відповів негативно на наївне запитання, чи не слід захоплюватися Штраусом принаймні за його техніку, він мав на увазі довільність методу Штрауса, що ретельно вираховував цілу низку впливів, не бачачи, що з суто музичного погляду один елемент випливає з іншого або з'являється на його вимогу. Така технічна критика високотехнічних творів вочевидь нехтує концепцію, яка утверджує принцип несподіванки як фундаментальний і вбачає свою єдність в ірраціональному усуванні того, що традиція обов'язковості стилю називає логікою та єдністю. Можна закинути, що така концепція техніки не зважає на іманентність художнього твору й має зовнішнє походження, породжена зокрема ідеалом школи, що, як-от школа Шенберґа, анахроністично дотримується постулату про розвиток варіацій, цього пережитку традиційної музичної логіки, щоб мобілізувати його супроти тієї традиції. Але цей критичний закид не стосується справді художніх питань. Берґова критика Штраусового *métier* цілком слушна, бо той, хто відкидає логіку, неспроможний до того опрацювання твору, що служить цьому *métier*, якому був зобов'язаний і Штраус. Щоправда, вже в Берліоза розриви і стрибки *imprévu*, непередбаченого, були спричинені зумисне, а водночас вони однаково перешкоджали ходові музичного потоку, і той хід був замінений жестом, що тільки вдавав цей хід. Отака наскрізь темпорально-динамічно організована музика, як Штраусова, несумісна з композиційним методом, який не організовує узгоджено темпоральної послідовності. Мета і засіб суперечать одне одному. Але цю суперечність годі згладити, не відступивши від засобу, бо вона поширюється й на мету, на уславлення випадковості, яке підносять як вільне життя те, що є не чим іншим, як анархією товарного виробництва і брутальністю тих, хто порядкує ним. У погляді на пряму, незалежну від змісту лінію прогресу художньої техніки причаїлася хибна концепція неперервності; рухи, пов'язані з визволенням техніки, мають здатність бути вразливими до неправдивості змісту. Про те, як техніка і зміст, усупе-

реч загальнопоширеній думці, визначають одне одного, свідчать слова Бетховена, мовляв, чимало ефектів, які загалом приписують природженому генієві композитора, насправді виникли тільки завдяки вправному застосуванню скороченого сьомого акорду; твереза гідність такої оцінки засуджує геть усі балачки про творчість; тільки Бетховенова об'єктивність уперше віддала належне як естетичній ілюзії, так і безілюзійності. Сприйняття невідповідності між технікою — інтенцією художнього твору, надто його експресивно-міметичним виміром — і його правдивим змістом інколи провокує бунти проти техніки. Унезалежнення коштом своєї мети ендогенне щодо концепції техніки, тож техніка має пусту схильність ставати самодостатньою метою. Реакцією на це є фовізм у малярстві; аналогічною реакцією в музиці стала Шенберґова вільна атональність, протиставлена оркестровому блискові новонімецької школи. В статті "Проблема навчання мистецтву"[1] Шенберґ, що більше, ніж будь-який музикант тієї доби, наголошував на неперервному навчанні, недвозначно напав на сліпу віру в усемогутність техніки. Реїфікована техніка іноді породжує корективи, що межують із "дикістю", варварством, тим, що технічно примітивне й вороже мистецтву. Те, що справді можна назвати модерним мистецтвом, було породжене цим примітивним імпульсом, що, не можучи приборкати себе, знову повсюди перероджується в техніку. Але він аж ніяк не був регресивним. Техніка — це не достаток засобів, а нагромаджена спроможність пристосуватися до того, чого об'єктивно вимагає сам художній твір. Утвердженню такого уявлення про техніку інколи набагато більше сприяє зменшення кількості засобів, ніж їхнє нагромадження, що поглинає художній твір. Шенберґова ощадна композиція для фортепіано, *op.* 11, з усією ґрандіозною безпорадністю її новацій технічно перевершує оркестрацію Штраусового твору *"Heldenleben"* ("Життя героя"), в якому, фактично, можна сприймати вухом лиш окремі фрагменти партитури, бо тут засоби вже неадекватні навіть своїй найбезпосереднішій меті — акустичній появі уявленого. Можна навіть запитати, чи друга техніка зрілого Шенберґа — додекафонічна система — не поступається тому, що завдяки актові скасування було досягнене в першій техніці — атональності. Але навіть унезалежнення техніки, що втягує цю техніку в її діалектику, — не просто рутинне гріхопадіння, яким воно

[1] Пор.: *Arnold Schönberg*. Probleme des Kunstunterrichts // Musikalisches Taschenbuch, 1911, 2. Jg. — Wien, 1911.

видається чистій потребі експресії. Завдяки побратимству зі змістом техніка має і цілком легітимне своє власне життя. Мистецтво, змінюючись, здебільшого потребує тих елементів, від яких давніше мусило відмовитись. Цей процес аж ніяк не пояснює й не виправдовує того, що донині всі революціонери в мистецтві ставали реакціонерами, проте зв'язок між цими явищами безперечно існує. Заборони, навіть заборони пишної повноти та складності, мають свій регресивний аспект, і це, мабуть, не остання причина, чому заборони зрештою слабнуть, хоч і як вони можуть бути пронизані відмовою. Це становить один з вимірів процесу об'єктивації. Коли десь через десять років після другої світової війни композитори наситились поствеберновим пуантилізмом, разючим прикладом якого є твір Буле *"Marteau sans maître"* ("Молот без господаря"), процес повторився, цього разу як критика ідеології будь-якого абсолютно нового початку — з чистої дошки. А за сорок років до того перехід Пікасо від *"Demoiselles d'Avignon"* ("Авіньйонських дівчат") до синтетичного кубізму мав, напевне, споріднене значення. В появі та занепаді технічних алергій виявляється те саме історичне сприйняття, що й у змісті, і саме в цьому зміст пов'язаний із технікою. Ідея доцільності, що становила в Канта зв'язок між мистецтвом і внутрішнім світом природи, найтісніше пов'язана з технікою. Техніка — це те, завдяки чому художні твори організуються як доцільні, і то способом, у якому відмовлено просто сутньому; тільки завдяки техніці вони стають доцільними. Наполягання на техніці в мистецтві відчужує філістерів своєю тверезістю: адже тут стає занадто очевидним походження мистецтва від прозаїчної практики, якої жахається мистецтво. Ніде мистецтво не робить себе таким винним в ілюзорності, як у неминуче технічному аспекті своїх чарів, бо тільки завдяки техніці — засобові своєї кристалізації — мистецтво дистанціюється від прозаїчності. Техніка дбає про те, щоб художній твір був більше ніж агломератом фактично даного, і це більше становить зміст мистецтва.

У мові мистецтва такі слова, як техніка, *métier*, ремесло — синоніми. Це вказує на той анахронічний аспект ремесла, який не уник уваги з боку меланхолії Валері. Цей аспект додає до існування мистецтва щось ідилічне за доби, коли ніщо правдиве вже не може бути невинним. Але там, де незалежне мистецтво серйозно хоче абсорбувати індустріальні процеси, вони лишаються зовні від нього. Можливість масової репродукції аж ніяк не стала, таким чином, його іманентним законом форми, як хотілося б припустити цьому ототожненню з агресором. На-

віть у кіно під дією соціально-економічного тиску індустріальні та естетично-ремісничі елементи розходяться в різні боки. Радикальна індустріалізація мистецтва, його незменшуване пристосовування до досягнених технічних стандартів зіткнулося з тим, що в мистецтві опирається інтеґрації. Якщо техніка спрямована до індустріалізації як точки свого зникнення, то з погляду естетики це відбувається коштом іманентного опрацювання художнього твору, тобто й коштом самої техніки. Це вливає в мистецтво архаїчний елемент, що компрометує його. Фанатична любов цілих поколінь молоді до джазу неусвідомлено протестує проти цього й водночас засвідчує імпліцитну суперечність, бо продукція, що пристосувалася до індустрії чи принаймні поводиться так, немов пристосувалася, безпорадно кульгає — з огляду на свою естетичну комплекцію — позаду художніх, композиторських виробничих сил. Очевидна в різноманітних засобах масової інформації нинішня тенденція маніпулювати випадком становить, напевне, ще й спробу уникнути старомодних і немов зайвих ремісничих методів у мистецтві, не передаючи мистецтво функціональній раціональності масової продукції. До питання про мистецтво за технологічної доби, — питання не менш неминучого, ніж підозрілого з огляду на старанність, із якою його підносять як соціально наївну прикмету доби, — можна підступити тільки через міркування про відносини художніх творів із доцільністю. Щоправда, художні твори визначені технікою як щось доцільне в собі. Але *terminus ad quem*, кінцева мета, художніх творів міститься в них самих, а не десь зовні, й тому техніка їхньої іманентної доцільності лишається "без мети", тоді як сама техніка постійно має за свій взірець зовнішньоестетичну техніку. Парадоксальний вислів Канта виражає антиномні відносини, хоч цей антиноміст не робить їх експліцитними: завдяки своїй технізації, що неминуче пов'язує їх із функціональними формами, художні твори починають суперечити своїй недоцільності. В декоративно-ужитковому мистецтві продукти, немов із метою зменшити опір повітря, набувають обтічних форм, хоча стільці навряд чи зіткнуться з таким опором. Але декоративно-ужиткове мистецтво — це засторога, яку пророк дає мистецтву. Неминуче притаманний мистецтву раціональний елемент, що зосереджується в його техніці, діє проти мистецтва. Причина полягає не в тому, що раціональне вбиває неусвідомлене — цю субстанцію мистецтва — або щось інше, бо тільки техніка дала мистецтву змогу сприйняти неусвідомлене. Але саме внаслідок своєї абсолютної незалежності раціональний, чисто

опрацьований художній твір скасовує свою відміну від емпірично сутнього; не наслідуючи свою протилежність — товар, — художній твір уподібнюється до нього. Художній твір уже не можна було б відрізнити від цілковито функціональних творів, — хіба що тим, що він не має жодної мети, і це, звичайно, свідчить не на його користь. Тотальність внутрішньоестетичної доцільності розвивається в проблему доцільності мистецтва за межами його царини, і на цю проблему воно не має відповіді. Існує твердження, що високотехнічний художній твір зазнає невдачі, а той художній твір, що стримує свою техніку, непослідовний. Якщо техніка — квінтесенція мови мистецтва, вона водночас ліквідує цю мову, і така її функція неминуча. Отже, в мистецтві, як і в будь-яких інших сферах, не можна фетишизувати уявлення про технічні виробничі сили. Бо інакше мистецтво стане відображенням тієї технократії, що є формою панування, соціально замаскованого ілюзією раціональності. Технічні виробничі сили самі по собі нічого не варті, а набувають свого значення лиш у відносинах зі своєю метою в художньому творі, зрештою, у відносинах із правдивим змістом написаного, скомпонованого, намальованого. А втім, така доцільність художніх засобів у мистецтві не очевидна. Мета часто ховається в технології, але технологія не прирівнює себе безпосередньо до мети. Техніка інструментації, що виникла на початку XIX ст. і швидко розвинулась, мала, безперечно, прикмети Сен-Симонової технократії. Як ця інтеґрація творів в усіх їхніх вимірах була пов'язана з метою, стало очевидним тільки на пізніших стадіях розвитку, і на той час оркестрова техніка знову якісно змінилася. Тісна пов'язаність у мистецтві мети й технічних засобів застерігає нас від категоричних суджень про *quid pro quo* мистецтва. А проте невідомо, чи пристосування до позаестетичної техніки справді означає прогрес із погляду самої естетики. Навряд чи таке можна стверджувати про *"Symphonie fantastique"* ("Фантастичну симфонію"), цей додаток до перших всесвітніх виставок, у порівнянні з тогочасними пізніми роботами Бетховена. Відтоді почалась ерозія суб'єктивного опосередкування (в Берліоза — як брак власне композиційного опрацювання), яка майже завжди супроводить технізацію й завдала шкоди музичним творам; технологічний художній твір аж ніяк не *a priori* послідовніший за той, що як реакція на індустріалізацію звертається всередину, часто наміряючись відтворити ефект "наслідку без причини". У міркуваннях про мистецтво за доби, яку журналісти назвали технологічною і на якій позначились як суспільні

виробничі відносини, так і рівень розвитку виробничих сил, визначених тими відносинами, слушна не так відповідність мистецтва розвиткові техніки, як трансформація конститутивних способів сприйняття, седиментованих у художніх творах. Питання пов'язане з естетичним світом образності: доіндустріальна образність має відійти без вороття. Твердження, з якого Бен'ямін почав свої міркування про сюрреалізм: "Нема вже права мріяти про блакитну квітку"[1], — розкривають саму суть проблеми. Мистецтво — це мімезис образного світу, а водночас його просвітництво через форми контролю. Але образний світ, що є наскрізь історичним, зазнав поразки від вигадки про образний світ, що стирає відносини, за яких живуть люди. Використання доступних технічних засобів відповідно до критичної свідомості мистецтва аж ніяк не пропонує розв'язку проблеми, чи можливе взагалі і як саме можливе мистецтво, що, як уявляє собі неосвічена безневинність, було б адекватним сучасному світові; цей розв'язок може полягати лише в автентичності певної форми сприйняття, що не претендує на жодну безпосередність, яку воно втратило. Безпосередність естетичного ставлення — це лише безпосередні відносини з універсально опосередкованим. Те, що сьогодні в лісі будь-який турист, якщо він не запланував відвідати найглухіші ліси, чує над головою гуркіт реактивних двигунів, не тільки руйнує об'єктивність природи як, наприклад, об'єкта поетичних оспівувань. Від цього зазнає шкоди міметичний імпульс. Пейзажна лірика анахроністична не тільки як тема: зник її правдивий зміст. Це може допомогти з'ясувати анорганічний аспект поезії Бекета та Целана. Ця поезія не прихильна ні до природи, ні до промисловості; саме інтеґрація промисловості веде до поетизації, що була вже аспектом імпресіонізму, і дає свою лепту на примирення з позбавленим миру світом. Мистецтво як передбачувальна форма реакції вже більше не може — якщо й могло колись — привласнювати собі ні неторкнуту природу, ні промисловість, що палить її своїм подихом; неможливість і того, й того становить, напевне, прихований закон естетичної нерепрезентативності. Образи постіндустріального світу — це образи трупів; вони прагнуть запобігти атомній війні, заборонивши її, так само як сорок років тому сюрреалізм намагався врятувати Париж образами корів, що пасуться на вулицях, — тих самих корів, що на їхню честь жителі розбомбленого Берліна перейменували *Kurfürstendamm* ("Проспект курфюрста")

[1] *Walter Benjamin.* Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 421.

на *Kuhdamm* ("Коров'ячий проспект"). На всю художню техніку у відносинах із її метою падає тінь ірраціональності — протилежності того, за що естетичний ірраціоналізм критикує техніку, і ця тінь є прокляттям техніки. Проте елемент універсальності можна вилучити з техніки не більшою мірою, ніж з усієї номіналістичної тенденції розвитку взагалі. Кубізм та композиція з дванадцяти тонів, пов'язаних лише між собою, згідно зі своєю ідеєю, є універсальними процедурами за доби заперечення естетичної універсальності. Напруга між об'єктиваційною технікою і міметичною сутністю художніх творів спадає в намаганнях урятувати мимобіжне, ефемерне, минуще у формі, що опирається реїфікації, а проте споріднена з нею, будучи перманентною. Напевне, тільки в цих Сизіфових зусиллях специфікується концепція художньої техніки, і цей процес близький до *tour de force*. Саме на цьому зосереджується теорія Валері — раціональна теорія естетичної ірраціональності. А втім, імпульс мистецтва — об'єктивувати минуще, а не постійне — може бути притаманний усій його історії. Гегель недобачив цього і тому недобачив серед діалектики темпорального ядра правдивого змісту мистецтва. Суб'єктивація мистецтва протягом XIX ст., що водночас розкувала його технічні виробничі сили, не пожертвувала об'єктивною ідеєю мистецтва, а, отемпоралізувавши його, змоделювала його набагато виразніше, ніж спромагалася будь-яка чиста виразність класицизму. І справді, найвища справедливість щодо міметичного імпульсу стала найбільшою несправедливістю, бо перманентність, об'єктивація зрештою заперечують міметичний імпульс. Але провину за це слід шукати в самій ідеї мистецтва, а не в його начебто занепаді.

Естетичний номіналізм — це процес, що відбувається у формі і зрештою стає формою, і навіть тут опосередковані загальне та окреме. Номіналістичні заборони наперед даної форми мають як приписи канонічний характер. Критика форм пов'язана з критикою їхньої формальної адекватності. Прототипною в цьому аспекті є різниця між закритими та відкритими формами, характерна для будь-якої теорії форми. Відкриті форми — це ті універсальні жанрові категорії, які шукають компромісу з номіналістичною критикою універсальності. Ця критика спирається на досвід, що та єдність універсального та окремого, на яку претендують художні твори, в принципі зазнає провалу. Жодне наперед дане універсальне не приймає без протестів окремого, яке не випливає з жанру. Увічнена універсальність форм стає несумісною з власним значенням фор-

ми, і обіцянка чогось круглого, всеохопного, врівноваженого не виконується. Адже це обіцянка, дана тому, що гетерогенне формам, що, напевне, ніколи не терпітиме тотожності з ними. Форми, які тріщать після того, як минула їхня мить, не віддають належного самій формі. Форма, реїфікована супроти свого іншого, перестає бути формою. Чуття форми в Баха, що в багатьох аспектах протистояв буржуазному номіналізмові, полягає не в повазі до традиційних форм, а в тому, що він тримав їх у русі, або, якщо висловитися точніше, не давав їм застигнути; Бах був номіналістом на основі чуття форми. Не вільний від злоби штамп вихваляє роман за дар форми, але покликається не на те, що роман успішно маніпулює формами, а на спроможність цього роману забезпечувати лабільність форм щодо сформованого, на податливість цьому сформованому на основі чуттєвої симпатії замість простого приборкання його. Чуття форм дає змогу збагнути їхню проблематику, скажімо, те, що початок і кінець музичної фрази, збалансована композиція картини, сценічні ритуали, як-от смерть або весілля героя, марні внаслідок сваволі: сформоване не вшановує форму формування. Але якщо зречення ритуалу в ідеї відкритого жанру — який сам по собі часто є, наче рондо, традиційно достатнім — вільне від неправди необхідності, ідея жанру стає ще беззахиснішою перед контролем із боку випадковості. Номіналістичний художній твір має стати художнім твором, організуючись знизу вгору, а не внаслідок нагромадження в собі принципів організації. Але жоден художній твір, сліпо полишений сам собі, не має тієї сили організації, яка б визначила йому обов'язкові межі; наснаження твору такою силою було б насправді фетишизмом. Нестримний естетичний номіналізм ліквідує, як-от філософська критика — Аристотеля, всі форми як залишок якогось духовного буття-в-собі. Він закінчується у буквальній фактичності, а вона непримиренна з мистецтвом. На прикладі митця такого неперевершеного рівня форми, як Моцарт, можна було б показати, як близько його найсміливіші, а отже, й найавтентичніші формальні структури підступають до номіналістичного розпаду. Характер художніх творів як виробів людських рук годі примирити з постулатом чистого віддавання на волю матеріалу. Оскільки художні твори — щось виготовлене, вони вбирають у себе той елемент організації, "режисури", що є нестерпним для номіналістичної чутливості. Історична апорія естетичного номіналізму сягає кульмінації в недостатності відкритих форм, за разючий приклад якої правлять труднощі, з якими зіткнувся Брехт, прагнучи на-

писати переконливі кінцівки своїх п'єс. А загалом якісний стрибок у загальній тенденції до відкритих форм не можна проігнорувати. Давні відкриті форми спиралися на традиційні форми, які вони модифікували, проте зберігали від них не просто зовнішній контур. Класична віденська соната була динамічною, проте закритою формою, і ця закритість була непевною; рондо з зумисною нескутістю чергування рефренів і куплетів вочевидь було відкритою формою. А втім, у волокнах компонованого ця різниця була не така вже суттєва. Від Бетховена до Малера сонатне рондо використовували дуже широко, замінивши частину сонати, де був розвиток, на рондо, і, таким чином, грайливість відкритої форми була збалансована обов'язковістю закритої форми. Це могло статися тому, що сама форма рондо ніколи буквально не віддавалася випадковості, а тільки, згідно з духом номіналістичної доби та на згадку про набагато давніший дух канону — чергування між хором та солістом, — пристосувалася до вимоги браку обмежень у визначеній формі. Рондо краще дається дешевій стандартизації, ніж соната, яка динамічно розвивається й динаміка якої, попри її закритість, не піддається типізації. Чуття форми, що в рондо принаймні створює ілюзію випадковості, вимагає ґарантій, щоб не розірвати жанр. Попередні форми в Баха, як-от *presto* його італійського концерту, були гнучкіші, не такі застиглі, більше комплексно опрацьовані, ніж Моцартові рондо, належні до пізнішої стадії номіналізму. Якісний поворот стався тоді, коли замість оксиморону відкритої форми з'явилася нова процедура, що, незважаючи на жанри, дотримувалася номіналістичної заповіді; хоч як парадоксально, результатом стала ще більша закритість, ніж закритість примирливого попередника; номіналістичний потяг до автентичності опирався грайливим формам як нащадкам феодальних розваг. Серйозність у Бетховена буржуазна. Випадковість поширюється й на характер форми. Зрештою, випадковість — функція дедалі більшої структуризації. Це пояснює начебто маргінальні явища, як-от тимчасове скорочення обсягу музичних композицій, а також мініатюрний формат найкращих творів Клее. Резиґнація перед лицем часу і простору дає місце кризі номіналістичної форми аж до пункту цілковитої байдужості. *Action painting, l'art informelle*, алеаторні твори, можуть довести елемент резиґнації до крайнощів: естетичний суб'єкт звільняється від тягаря обов'язку формувати протиставлений йому випадковий матеріал, упоратись із яким він давно вже втратив надію, й пересуває відповідальність за організацію на сам той

випадковий матеріал. Але виграш тут сумнівний. Закономірність форми, начебто дистильована з випадкового та гетерогенного, й сама лишається гетерогенною й необов'язковою для художніх творів; її буквальність чужа мистецтву. Статистика стала втіхою за брак традиційної форми. Ця ситуація містить у собі самій образ своєї критики. Номіналістичні художні твори завжди потребують втручання керівної руки, яку вони задля свого принципу приховують. Украй об'єктивна критика ілюзії містить якийсь ілюзорний елемент, мабуть, так само неминучий, як і естетична ілюзія всіх художніх творів. У художніх творах, породжених випадковістю, часто відчувається необхідність немов підпорядкувати ці твори стилізаційним процедурам добору. *Corriger la fortune*, виправляйте долю, — ось де присуд номіналістичних художніх творів. Їхня *fortune* — це не власне доля, а радше фатальні чари, з яких художні твори прагнуть витягти себе за волосся, відколи за античної доби мистецтво подало позов на міф. У музиці Бетховена, що не менше, ніж Гегелева філософія, була вражена номіналістичним мотивом, неперевершене те, що втручання, постульоване проблематикою форми, пронизане незалежністю, свободою суб'єкта, що йде до самоусвідомлення. На основі змісту він легітимував те, що з погляду самих художніх творів, цілком полишених своїй самостійності, могло видатися насильством. Жоден художній твір, що відхиляє від себе випадкове, згідно з законом своєї форми, не заслуговує своєї назви. Бо форма, відповідно до власної концепції, — це форма чогось, і це щось не повинно ставати простою тавтологією форми. Проте необхідність цих відносин форми з її іншим підточує форму; форма не може стояти супроти гетерогенного як та чистота, якою вона як форма хоче бути не менше, ніж потребує гетерогенного. Іманентність форми в гетерогенному має свої межі. А проте історія всього буржуазного мистецтва була можлива лише як намагання якщо не розв'язати антиномію номіналізму, то принаймні оформити її, врятувати форму від її заперечення. В цьому історія нового мистецтва не просто аналогічна історії філософії, а є цією історією. Те, що Гегель назвав розгортанням істини, було цим розгортанням як у мистецтві, так і у філософії.

Потреба спричинити об'єктивацію номіналістичного елементу, якій цей елемент водночас опирається, породжує принцип конструкції. Конструкція — це форма художніх творів, що вже не накинута їм готовою і не постає безпосередньо з них, а породжується в їхній рефлексії через суб'єктивний ро-

зум. Із погляду історії уявлення про конструкцію походить із математики, а в умоглядній філософії Шелінґа цю концепцію вперше вжито у сфері субстанційного, де вона правила за спільний знаменник дифузно випадкового і потреби у формі. Концепція конструкції в мистецтві дуже близька до цього Шелінґового варіанта. Оскільки мистецтво вже не може покладатися на жодну об'єктивність універсалій, а проте, згідно з власною концепцією, є об'єктивацією імпульсів, об'єктивація стає функціоналізованою. Номіналізм, розбивши покрив форми, перетворив мистецтво на *plein air*, відкрите повітря, задовго до того, як цей пленер став неметафоричною програмою. Мислення і мистецтво стали динамізовані. Навряд чи не має слушності таке широке узагальнення, що номіналістичне мистецтво має шанс об'єктивації тільки в іманентному становленні, в процесуальному характері кожного художнього твору. Але динамічна об'єктивація, визначення художнього твору як такого, що існує в собі, пов'язана зі статичним елементом. У конструкції динаміка цілковито перетворюється на статику: конструйований художній твір стоїть непорушно. Таким чином, прогрес номіналізму сягає власних меж. У літературі прототипом динамізації була інтриґа, в музиці — розробка. В Гайднових розробках ревне клопотання, неясне саме собі й не маючи жодної мети, стало об'єктивною основою визначення того, що сприймали як експресію суб'єктивного гумору. Індивідуальна активність мотивів, які дотримуються кожен свого інтересу й вірять запевненню — своєрідному залишкові онтології, — що саме цим вони служать гармонії цілого, непомильно нагадує запопадливу, лукаву та обмежену поведінку інтриґанів, цих нащадків недоумків; їхня недоумкуватість пронизує навіть емфатичні художні твори динамічного класицизму, так само як триває в капіталізмі. Естетична функція таких засобів полягала в тому, щоб динамічно, через становлення підтвердити процес, початий якимсь синґулярним елементом: засновки, безпосередньо постульовані художнім твором, справдились як результат. Є певні хитрощі нерозуму, які позбавляють інтриґанів їхньої обмеженості, і підтвердженням цього процесу є схильний до тиранії індивід. Реприза, що напрочуд довго жила в музиці, такою самою мірою втілює підтвердження і — як повторення власне неповторного — обмеженість. Інтриґа та розробка — це не тільки суб'єктивна діяльність, темпоральне становлення для себе. Не меншою мірою вони репрезентують у художніх творах розкуте, сліпе життя, що пожирає саме себе. Супроти нього художні твори вже не правлять за бастіон.

Кожна інтриґа в буквальному й переносному розумінням проголошує: "Ось яка ситуація, ось як воно виходить". У зображенні таких *"comment c'est"* художні твори, які ні про що не здогадуються, стають пронизані своїм іншим, своєю власною сутністю, рухом до об'єктивації, вмотивованим отим гетерогенним іншим. Це можливо, бо інтриґа та розвиток, ці суб'єктивні художні засоби, трансплантовані до художнього твору, набувають у ньому тієї якості суб'єктивної об'єктивації, яку мають у реальності, де вони дорікають суспільній праці та її обмеженості — її потенційній надмірності. Ця надмірність — і справді точка, де збігаються мистецтво й реальне суспільне виробництво. Якою мірою драма, цей схожий на сонату продукт буржуазної доби, "опрацьована", тобто розкладена на найменші мотиви і об'єктивована завдяки їхньому динамічному синтезові, такою самою мірою, і то до найсублімованіших елементів, у ній відлунює товарне виробництво. Зв'язок цих технічно-художніх процедур і матеріальних процесів, сформованих у процесі індустріалізації, ще не з'ясований, проте вкрай разючий. Разом з інтриґою та розвитком товарне виробництво ввійшло в художні твори не тільки немов якесь гетерогенне життя, а і як їхній власний закон: номінативні художні твори, самі того не знавши, стали *tableaux économiques*, економічними картинами. Оце і є історико-філософським джерелом нового гумору. Життя, звичайно, репродукується через зовнішнє товарне виробництво. Це засіб до певної мети. Але він підпорядковує собі всі цілі, аж поки зрештою сам стає метою, і то справді абсурдною. В мистецтві це повторюється в тому, що інтриґи, сюжети, дії, а в кримінальних романах розбещеність і злочини поглинають усю цікавість. Натомість розв'язки, до яких вони ведуть, опускаються до рівня шаблонів. Таким чином, реальне промислове виробництво, яке завжди здійснюють для чогось, починає суперечити своєму визначенню і стає безглуздим у собі і сміховинним для митця. Гайдн, один з найвидатніших композиторів, формуванням своїх фіналів довів марність динаміки, якою вони об'єктивовані, і зробив це способом, що став взірцевим для художніх творів; саме тут міститься й те, що цілком слушно можна назвати гумором у Бетховена. Але що більшою мірою інтриґа та динаміка стають самодостатньою метою, — інтриґа вже досягла рівня сюжетного божевілля в *"Liaisons dangereuses"* ("Небезпечних зв'язках") Шодерло де Лакло, — то комічніші стають вони в мистецтві, то більшою мірою афект, суб'єктивно пов'язаний із тією динамікою, стає люттю з приводу втраченої копійчини — елементом бай-

дужості в індивідуалізації. Динамічний принцип, із допомогою якого мистецтво давно й наполегливо сподівалося досягти гомеостазу між загальним і одиничним, був відкинутий. Крім того, чуття форми позбавило його чарів, відчувши його непотрібність. Таке сприйняття можна простежити з середини XIX ст. Бодлер, апологет форми не меншою мірою, ніж поет *vie moderne*, сучасного життя, висловив це у присвяті вірша *"Le spleen de Paris"* ("Паризький сплін"), написавши, що може зупинитися, коли йому заманеться, і так само й читач, "бо я не пов'язую його свавільну волю з незліченними нитками якогось непотрібного сюжету"[1]. Те, що номіналістичне мистецтво організовувало з допомогою становлення, тепер затавроване як зайве, тільки-но був з'ясований намір його функції, і це дратує. В цьому реченні капітулює головний представник естетики *l'art pour l'art*: його *dégoût*, огида, поширюється на динамічний принцип, що породжує художній твір як певне буття-в-собі. Відтоді закон усього мистецтва став його антизаконом. Для буржуазного номіналістичного художнього твору пріоритет статичної форми застарів, і так само застаріла естетична динаміка відповідно до думки, яку спершу сформулював Кюрнберґер, хоча вона бринить у кожному вірші, кожному рядку Бодлера: життя більше не існує. Такий стан не змінився й за ситуації, в якій опинилося сучасне мистецтво. Процесуальний характер мистецтва перехопила критика ілюзії, і то не просто як критика естетичної універсальності, а і як критика проґресу серед реальної завжди-те-самості. Процес став замаскований як повторення, і тепер мистецтво змушене саме себе соромитись. У модерному мистецтві зашифрований постулат мистецтва, що вже не прихильне до поділу на статику і динаміку. Байдужий до панівних штампів розвитку, Бекет вбачав своє завдання в тому, щоб у якомусь нескінченно малому просторі рухатись до точки, позбавленої вимірів. Цей естетичний принцип конструкції, як і принцип *"Il faut continuer"*, виходить за межі статики й водночас виходить за межі динаміки, бо є принципом тупцяння на місці, усвідомлення марності динаміки. У згоді з цим уся конструктивістська техніка мистецтва рухається до статики. Мета динаміки завжди-те-самості — тільки лихо, і Бекетова творчість дивиться йому у вічі. Свідомість трактує обмеженість безмежного, самодостатнього проґресу як ілюзію абсолютного суб'єкта, а суспільна праця есте-

[1] *Charles Baudelaire*. Le spleen de Paris. Lyrische Prosa, übertr. von de Roser. — München u. Eßlingen, 1960. — S. 5.

тично глузує з буржуазного пафосу, тільки-но стає справді досяжною надмірність праці. Динаміку художніх творів зупиняє як надія на скасування праці, так і загроза холодної смерті; і надія, і загроза об'єктивно реєструються в динаміці, що нездатна зробити самостійний вибір. Очевидний у ній потенціал свободи водночас заперечений соціальним устроєм, і тому не є субстанційним і в мистецтві. Саме звідси походить амбівалентність естетичної конструкції. Конструкція також спромагається кодифікувати зречення ослабленого суб'єкта і зробити абсолютне відчуження єдиною турботою мистецтва, що колись прагнуло протилежного, і так само спроможна передбачити образ примиреного стану, розміщеного понад статикою і динамікою. Чимало взаємозв'язків із технократією дають підстави підозрювати, що принцип конструкції лишається естетично покірним керованому світові, проте може скінчитись якоюсь іще невідомою естетичною формою, чия раціональна організація вказуватиме на скасування всіх категорій керування разом з їхніми рефлексами в мистецтві.

До визволення суб'єкта мистецтво, безперечно, в певному розумінні було безпосередніше соціальним, ніж згодом. Його самостійність, дедалі більша незалежність від суспільства були функцією буржуазного усвідомлення свободи, що й саме було пов'язане з соціальною структурою. Мистецтво стояло в опозиції до соціального панування та його *mores*, звичаїв, і до появи цього усвідомлення, але, щоправда, в-собі, а не для-себе. Окремі конфлікти між мистецтвом і суспільством траплялися, відколи Платон у своїй "Державі" засудив мистецтво, проте ніхто не уявляв собі ідеї радикально опозиційного мистецтва, а соціальний контроль діяв набагато безпосередніше, ніж за буржуазної доби до виникнення тоталітарних держав. З іншого боку, буржуазія інтеґрувала мистецтво набагато повніше, ніж будь-яке попереднє суспільство. Під тиском дедалі сильнішого номіналізму завжди наявний, але латентний соціальний характер мистецтва ставав щораз очевиднішим, і в романі цей соціальний характер виявляється набагато рельєфніше, ніж в украй стилізованій та дистанційованій куртуазній поезії. Наплив сприйнять, уже не втиснутих в апріорні жанри, необхідність конституювати форму з цих сприйнять, тобто знизу, — ось що є "реалістичним" у суто естетичному розумінні, незалежно від будь-якого змісту. Вже не сублімовані наперед принципом стилізації, відносини змісту і суспільства, з

якого він походить, спершу стали значно менше заломленими, і то не тільки в самій літературі. Навіть так звані нижчі жанри теж дистанціювалися від суспільства, — навіть там, де вони, як і аттична комедія, зробили своєю темою буржуазні відносини та події повсякденного життя; втеча на нейтральну смугу — аж ніяк не один з Аристофанових вибриків, а суттєвий елемент форми. Якщо в одному аспекті мистецтво як продукт соціальної роботи духу завжди є *fait social*, соціальним фактом, у процесі обуржуазнення цей соціальний характер мистецтва стає очевиднішим. Об'єктом буржуазного мистецтва є відносини художніх творів як чогось виробленого з емпіричним суспільством, і на початку такого розвитку стоїть Дон Кіхот. Але мистецтво соціальне не тільки внаслідок способу свого виготовлення, в якому щоразу зосереджується діалектика виробничих сил і виробничих відносин, і не просто завдяки соціальному походженню свого тематичного матеріалу. Мистецтво радше стає соціальним унаслідок своєї опозиції до суспільства, і таку позицію воно займає тільки як незалежне мистецтво. Кристалізуючись у собі як щось унікальне замість відповідати наявним соціальним нормам і мати кваліфікацію "суспільно корисного", мистецтво критикує суспільство самим своїм існуванням, за що пуритани всіх різновидів і засуджують його. Немає нічого чистого, нічого структурованого відповідно до власного іманентного закону, що не критикувало б імпліцитно, не викривало б приниження, спричиненого ситуацією, яка розвивається в напрямі тотального суспільства обміну, де геть усе існує тільки для інших. Асоціальність мистецтва — це рішуче заперечення певного суспільства. Щоправда, внаслідок своєї відмови від суспільства, яка еквівалентна сублімації завдяки законові форми, незалежне мистецтво стає знаряддям ідеології: це мистецтво дистанціюється від суспільства, перед яким воно здригається, але й не набридає йому. Проте це більше, ніж ідеологія: суспільство — не просто негативність, яку засуджує естетичний закон форми, а й, навіть у своїй найсумнішій формі, квінтесенція самопродукованого та самовідтворюваного людського життя. Мистецтво вже не може позбутися цього елементу, так само як і критики, — доти, доки соціальний процес розкриється як процес самознищення, й мистецтву, як позбавленому суджень, не під силу відокремити ці обидва елементи інтенційно. Чиста виробнича сила, як і естетична виробнича сила, тільки-но визволившись від гетерономного контролю, об'єктивно становить контробраз розкутих сил, а водночас і взірець згубної егоїстичної діяльності. Мистецтво

підтримує своє життя тільки завдяки своїй силі соціального опору; не реїфікувавшись, воно було б товаром. Внесок мистецтва до суспільства — не комунікація з ним, а щось украй опосередковане: опір, у якому внаслідок внутрішньоестетичного розвитку відтворюється соціальний розвиток, хоча його й не наслідують. Ризикуючи самовідчуженням, радикальний модерн зберігає іманентність мистецтва, допускаючи суспільство лиш у затемнених формах, як-от у сновиддях, із якими завжди порівнювали художні твори. Ніщо соціальне в мистецтві не є безпосередньо соціальним, навіть там, де мистецтво прагне цього. Нещодавно навіть соціально заанґажований Брехт, щоб надати своїй політичній позиції художньої експресії, був змушений дистанціюватися саме від тієї соціальної реальності, на яку спрямовані його п'єси. Він потребував єзуїтських махінацій, аби, як писав він сам, так замаскувати соціалістичний реалізм, щоб той уник інквізиції. Музика зраджує все мистецтво. В музиці суспільство, його рухи та суперечності постають лиш у формі тіней, щоправда, промовляючи з неї, але однак потребуючи ототожнення, — і так само в решті мистецтв. Тільки там, де мистецтво, здається, копіює суспільство, мистецтво постає як "неначе". Хоч і з протилежних міркувань, Брехтів Китай у п'єсі "Добра людина з Сичуані" не менш стилізований, ніж Шілерова Месина в "Месинській нареченій". Усі моральні судження про характери в романах і п'єсах нічого не означали, навіть коли об'єктом цих суджень цілком слушно були емпіричні прообрази; дискусії про те, чи може позитивний герой мати неґативні риси, такі самі безглузді, якими вони видаються кожному, хто далекий від цієї сфери. Форма діє немов магніт, який так упорядковує елементи емпіричного світу, що відчужує їх від їхнього позаестетичного існування, і тільки завдяки цьому відчуженню вони опановують свою позаестетичну сутність. І навпаки, експлуатуючи ці елементи, індустрія культури у своїй практиці дедалі успішніше поєднує рабське схиляння перед емпіричними деталями, нерозривну ілюзію фотографічної точності з ідеологічними маніпуляціями. Соціальне в мистецтві — це його іманентний рух проти суспільства, а не його очевидна позиція. Його історичний жест відкидає емпіричну реальність, частину якої художні твори однаково становлять як речі. Тією мірою, якою можна передбачити соціальну функцію художніх творів, — це їхня нефункціональність. Завдяки своїй відміні від зачарованої реальності, художні твори неґативно втілюють стан, у якому те, що стало на своє правильне місце, є їхнім власним. Їхні чари — розчарування.

Їхня соціальна сутність потребує двоїстої рефлексії про їхнє буття-для-себе та їхні відносини з суспільством. Двоїстий характер художніх творів стає очевидним в усіх їхніх виявах: вони самі себе нюансують і самі собі суперечать. Соціально прогресивна критика цілком слушно звинуватила програму *l'art pour l'art*, так часто пов'язану з політичною реакцією, у фетишизації чистих, самодостатніх художніх творів. Слушне в цьому звинуваченні те, що художні твори, продукти суспільної праці, які підпорядковані своєму законові форми або продукують його, закриваються від того, чим є вони самі. Саме цією мірою кожен художній твір можна звинуватити у фальшивій свідомості й приписати ідеології. З погляду форми художні твори, незалежно від того, що вони кажуть, є ідеологією, бо *a priori* постулюють духовне як незалежне від умов його матеріального виробництва, а отже, як щось істотно вище, яке стоїть понад прадавньою провиною поділу на фізичну й розумову працю. Те, що піднесене завдяки цій провині, водночас принижене нею. Ось чому художні твори з правдивим змістом не вичерпуються концепцією мистецтва, і на це вказали такі теоретики *l'art pour l'art*, як Валері. Але провина фетишизму не дискваліфікує художні твори, бо провина взагалі не дискваліфікує сповнене провини: адже в універсальному, соціально опосередкованому світі ніщо не стоїть зовні його вузла провини. Однак фетишний характер — це передумова правдивого змісту художніх творів, що становить їхню соціальну істину. Принцип буття-для-іншого, начебто протилежний фетишизмові, — це принцип обміну, а в ньому панування замасковане. Тільки непідпорядковане цьому принципові править за те, що вільне від панування; тільки безвартісне може правити за підупалу споживчу вартість. Художні твори — це повноважні представники речей, що вже не спотворені обміном, вигодою і фальшивими потребами деґрадованого людства. За умов тотальної ілюзії властива мистецтву ілюзія буття-в-собі — маска істини. Сарказм Маркса з приводу жалюгідної платні, яку дістав Мілтон за свій "Утрачений рай", що не виявився на ринку суспільно корисною працею[1], є — як викриття суспільно корисної праці — найсильнішим захистом мистецтва від його буржуазної функціоналізації, увічненої в недіалектичному суспільному осуді мистецтва. Визволене суспільство буде по той бік ірраціональності своїх *faux frais*, поточних витрат, і по той

[1] Пор.: *Karl Marx* und *Friedrich Engels*. Werke, Bd. 26, I. Teil. — Berlin, 1965. — S. 377 (*Marx*. Theorien über den Mehrwert, I. Teil; Beilagen).

бік користі, пов'язаної з метою й засобами раціональності. Це зашифроване в мистецтві і є джерелом його соціальної вибуховості. Хоча магічні фетиші становлять частину історичного коріння мистецтва, фетишний елемент і досі домішується до художніх творів, — елемент, що виходить за межі товарного фетишизму. Художні твори не можуть ні відкинути, ні заперечити цього; навіть у соціальному аспекті емфатичний елемент ілюзії в художніх творах є як коректива органоном істини. Художні твори, які не наполягають так фетишно на своїй послідовності, неначе вони — абсолют, яким вони не можуть бути, безвартісні з самого початку, але дальше існування мистецтва стає непевним, тільки-но воно усвідомлює свій фетишизм, і — з середини XIX ст. — уперто наполягають на ньому. Мистецтво не може обстоювати своє засліплення, стверджуючи, що без нього воно не існувало б. Це заводить мистецтво в апорію. Усе, що бодай трохи виходить за її межі, — це погляд на раціональність ірраціональності мистецтва. Художні твори, які прагнуть позбутися фетишизму завдяки реальній і вкрай сумнівній політичній заанґажованості, раз по раз заплутуються соціально у фальшивій свідомості внаслідок неминучого і марно вихвалюваного спрощення. В короткозорій практиці, до якої вони сліпо приєднуються, їхня власна сліпота триває далі.

Об'єктивація мистецтва, яку суспільство зі своєї зовнішньої перспективи приймає за фетишизм, сама по собі соціальна як продукт поділу праці. Ось чому відносин мистецтва і суспільства не слід шукати передусім у сфері рецепції. Ці відносини передують рецепції й містяться у сфері виробництва. Соціальне дешифрування мистецтва має орієнтуватися на виробництво, а не задовольнятися вивченням і класифікацією впливів, що з соціальних причин часто цілковито відрізняються від художніх творів та їхнього об'єктивного соціального змісту. З прадавніх часів реакції людей на художній твір були вкрай опосередковані й не покликалися безпосередньо на об'єкт, а нині вони опосередковані соціально. Дослідження соціального впливу ніколи не підходить до розуміння, що в мистецтві є соціальним, і аж ніяк не може диктувати мистецтву норми, хоч і схильне визначати їх під впливом позитивістського духу. Гетерономія, якої вимагає від мистецтва нормативна інтерпретація феноменів, властива теорії рецепції, — це ідеологічні кайдани, які перевершують усе ідеологічне, що може бути притаманним фетишизації мистецтва. Мистецтво і суспільство збігаються у змісті [*Gehalt*] художнього твору, а не в чомусь зовнішньому щодо нього. Це твердження застосовне й до історії

мистецтва. Колективізація індивіда відбувається коштом суспільних виробничих сил. В історію мистецтва реальна історія повертається завдяки життю виробничих сил, які походять із реальної історії й відокремлюються від неї. На це спирається властиве мистецтву нагадування про минуще. Мистецтво зберігає і осучаснює минуще, змінюючи його, і це є соціальним поясненням його темпорального ядра. Усуваючись від практики, мистецтво стає схемою соціальної практики: кожен автентичний художній твір внутрішньо революційний. Тимчасом, як суспільство завдяки тотожності сил та відносин проникає в мистецтво і зникає в ньому, мистецтво, навіть найпередовіше, навпаки, містить у собі тенденцію до соціалізації, до соціальної інтеґрації. Але всупереч штампові, що вихвалює прогрес, ця інтеґрація не дає благословення справедливості у формі запізнілого підтвердження. Набагато частіше рецепція відкидає те, що становить у творі рішуче заперечення суспільства. За доби своєї появи художні твори здебільшого критичні, згодом стають нейтралізовані, і то, не останньою чергою, внаслідок зміни соціальних відносин. Нейтралізація — це соціальна ціна естетичної незалежності. Але коли художні твори стають поховані в пантеоні культурних товарів, при цьому зазнають шкоди й вони, їхній правдивий зміст. У керованому світі нейтралізація універсальна. Сюрреалізм колись повстав проти фетишизації мистецтва як окрема сфера, але як мистецтво, яким він усе-таки був, опинився випханим за межі чистої форми протесту. Художники, для яких, на відміну від Андре Масона, якість *peinture* не мала великого значення, пішли на певний компроміс між скандалом і суспільною рецепцією. Зрештою Сальвадор Далі став провідним художником суспільства, Ласло або Ван Донґеном покоління, яке лестило собі думкою, ніби воно *sophisticated*, мудроване, на основі непевного відчуття кризи, яка стабілізувалася на кілька десятиріч. Саме на це й спиралося фальшиве посмертне життя сюрреалізму. Модерним течіям, у яких зміст [*Inhalt*], приголомшливо вдершись, руйнує закон форми, судилось примиритися зі світом, що гостинно приймає несублімований матеріал, тільки-но було видалене жало. За доби тотальної нейтралізації фальшиве примирення, звичайно, проклало собі шлях і до сфери радикально абстрактного малярства, нерепрезентативне мистецтво годиться для прикрашання стін нової заможної верстви. Невідомо, чи зменшується внаслідок цього іманентна якість художніх творів; запал, із яким реакціонери наголошують на такій небезпеці, суперечить її реальності. Було б справді ідеалістич-

ним — локалізувати відносини мистецтва і суспільства тільки як соціально опосередковані в проблемах соціальної структури. Двоїстий характер мистецтва — його незалежність і буття *fait social* — завжди виявляється у відчутній взаємозалежності та конфліктах обох сфер. Часто трапляються безпосередні соціально-економічні втручання в художнє виробництво, і сучасним прикладом такого втручання є довготермінові контракти між художниками та продавцями художніх творів, — продавцями, які сприяють появі так званих творів із "печаттю особистості", а коли сказати відвертіше, — трюкам. Те, що німецький експресіонізм свого часу так швидко зник, могло мати свої художні підстави в конфлікті між ідеєю художнього твору, яка була його метою, і специфічною ідеєю абсолютного крику. Експресіоністичні художні твори не можуть мати цілковитого успіху, не зрадивши себе. Важливу роль зіграло й те, що цей жанр став політично застарілим, коли його революційний порив не реалізувався, а Радянський Союз став переслідувати радикальне мистецтво. Не слід приховувати й того, що автори тоді не визнаного художнього напряму, — визнання прийшло років через сорок—п'ятдесят, — були змушені заробляти на прожиття і, як кажуть в Америці, *to go commercial*, комерціалізуватись, і це можна продемонструвати на прикладі більшості німецьких письменників-експресіоністів, що пережили першу світову війну. З погляду соціології на прикладі експресіоністів можна було пересвідчитись у приматі буржуазної концепції професії над чистою потребою експресії, що, хоча наївно та розбавлено, надихала експресіоністів. У буржуазному суспільстві художники, як і всі, хто причетний до інтелектуальної творчості, змушені не збавляти темпу, тільки-но назвавшись митцями. Відставні експресіоністи не з такою вже неохотою обирали собі теми, які обіцяли ринковий успіх. Брак будь-якої іманентної необхідності продукції, поєднаний з одночасним економічним тиском виробляти далі, виявляється у виробі як його об'єктивна незначущість.

Серед опосередкувань мистецтва і суспільства тематичний, відкритий або прихований розгляд соціальних питань є найповерховішим і найоманливішим. Твердження, мовляв, скульптура шахтаря з соціального погляду *a priori* каже більше, ніж скульптура без пролетарського героя, нині лунає тільки там, де мистецтво використовують, коли висловитися мовою народних демократій, для "формування поглядів" і воно підпорядковане емпіричним цілям, здебільшого зростанню рівня виробництва. Ідеалізований шахтар Еміля Меньєра разом із

його реалізмом узгоджуються з тією буржуазною ідеологією, яка давала собі раду з тоді ще помітним пролетаріатом, засвідчуючи, що й він належить до прекрасного людства й має шляхетну натуру. Навіть неприкрашений натуралізм часто зближується з деформованим буржуазним характером — пригніченою, коли висловитися психоаналітичною мовою, анальною втіхою. Натуралізм живиться злиднями і розпадом, які він викриває: Золя, як і письменники *Blut-und-Boden*, крові і ґрунту, уславлював родючість і вдавався до антисемітських кліше. На тематичному рівні, в мові звинувачень аж ніяк не можна розмежувати агресивність і конформізм. Настанова, вкладена у вуста агітпропівського хору безробітних, мовляв, їхній спів має бути огидним, у 1930-х роках ще могла правити за доказ коректності політичних поглядів, хоча навряд чи коли засвідчувала передову свідомість, але завжди було невідомо, чи художня позиція нарікання й грубої техніки справді викривала їх у реальності чи ототожнювалася з ними. Реальне викриття цілком може бути тим, чого недобачила соціальна естетика, яка вірить у теми, — властивістю форми. Соціально важливе в художніх творах — це зміст [*Inhalt*], що промовляє з їхньої формальної структури. Кафка, в чиїх творах монополістичний капіталізм показується тільки здалеку, кодифікує в покидьках керованого світу те, що стається з людьми за умов тотальних соціальних чарів, набагато точніше й сильніше, ніж будь-який роман про корумповані промислові трести. Теза, що форма — осереддя соціального змісту [*Gehalt*], у Кафки конкретизується в мові. На її об'єктивність і на притаманні їй Кляйстові елементи не раз звертали увагу, і читачі, які можуть дорівнятися до Кафки, добачили суперечність між цією об'єктивністю і подіями, що стали далекими внаслідок уявного характеру такої тверезої розповіді. Але цей контраст стає продуктивним не тільки тому, що майже реалістичний опис загрозливо наближає до нас неможливе. Водночас надто художня, як для соціально заанґажованих вух, критика реалістичних рис Кафчиних форм мала й свій соціальний аспект. Завдяки багатьом цим рисам Кафка зробив прийнятним ідеал порядку — якомога простішого життя і якомога скромнішої діяльності, — ідеал, який сам по собі є маскою соціальної репресивності. Мовні засоби "світу такого, як він є", — це знаряддя, завдяки якому соціальні чари стали естетичним з'явищем. Кафка розважливо стережеться називати його, немов інакше будуть розбиті чари, нездолання всюдисутність яких визначає простір Кафчиних творів і які, будучи їхнім апріорі, не можуть стати тематичними.

Мова Кафки — це органон тієї конфігурації позитивізму й міфу, що тільки нині стала цілком очевидною соціально. Реїфікована свідомість, що припускає й підтверджує неминучість і незмінюваність сутнього, є — як спадщина давніх чарів — новою формою міфу завжди-те-самості. Кафчин епічний стиль є у своєму архаїзмі мімезисом реїфікації. Тимчасом, як твори Кафки змушені зректися будь-яких претензій трансцендувати міф, він робить соціальне плетиво ілюзії пізнаваним у міфі через *як* — через мову. У творах Кафки абсурдність така очевидна, якою вона стала в суспільстві. Соціально німі ті вироби, що виконують свій обов'язок, вивергаючи з себе *tel quel*, такий, як є, соціальний матеріал, який вони трактують, і вважаючи цей обмін речовин із другою природою за славу мистецтва як соціального відображення. Художній суб'єкт сам по собі соціальний, а не приватний. Він аж ніяк не стає соціальним завдяки примусовій колективізації або доборові тем. За доби репресивної колективізації мистецтво має силу опиратися згуртованій більшості, і цей опір став критерієм твору та його соціальної правди — в самотньому й неприкритому виробнику мистецтва, а втім, не відкидаючи при цьому й колективних форм виробництва, як-от композиторських майстерень, які проектував Шенберґ. Художник, завжди ставлячись почасти негативно до своєї безпосередності при виробництві своїх творів, неусвідомлено кориться соціально універсальному: під час кожної успішно реалізованої поправки через плече художника заглядає ще не реалізований колективний суб'єкт. Категорії художньої об'єктивності поєднані з соціальним визволенням там, де твір на основі власного пориву звільняється від соціальних умовностей та контролю. Але художні твори не можуть при цьому задовольнитися якоюсь непевною та абстрактною універсальністю, як-от універсальність класицизму. Їхньою передумовою є розколотість, а отже, конкретний історичний стан того, що гетерогенне їм. Їхня соціальна правда залежить від їхньої відкритості тому змістові. Цей зміст стає їхньою темою, відповідно до якої вони формують себе, тією мірою, якою їхній закон форми не згладжує розкол, а, вимагаючи, щоб він був сформований, радше робить його своєю справою. Хоч яка глибока і ще більшою мірою невідома участь науки в розвитку художніх виробничих сил і хоч як глибоко якраз завдяки методам, запозиченим у науки, суспільство проникає в мистецтво, художня продукція аж ніяк не стає через це науковою, навіть у творах інтеґрального конструктивізму. В мистецтві всі наукові відкриття втрачають свій буква-

льний характер, і в цьому можна пересвідчитися на прикладі зміни оптичних законів перспективи в малярстві та зміни природних співвідношень обертонів у музиці. Коли налякане технікою мистецтво намагається зберегти свою крихітну територію, оголошуючи про своє перетворення в науку, воно просто не розуміє місця науки в емпіричній реальності. З другого боку, естетичний принцип як щось священне не можна протиставити науці, як хотілося б цього ірраціоналізмові. Мистецтво — аж ніяк не довільний культурний додаток до науки, бо перебуває з нею у критичній напрузі. Те, що, скажімо, закидають сучасним гуманітарним наукам, — властиву їм іманентну неадекватність, що виявляється в бракові духу, — майже завжди є водночас і браком естетичного чуття. Адже недурно утверджена наука несамовито вимагає дати їй спокій для роботи, коли в її сферу втручається те, що вона приписує мистецтву; якщо людина вміє писати, це робить її підозрілою з погляду науки. Грубість мислення — це його нездатність диференціювати в межах обраної теми, а диференційованість — це й естетична категорія, і категорія пізнання. Науку і мистецтво не слід поєднувати, але категорії, слушні в кожній із цих сфер, не є абсолютно різними. Конформістська свідомість віддає перевагу протилежному, з одного боку, нездатна розрізнити ці сфери, а з другого — неприхильна до погляду, що в нетотожних сферах діють тотожні сили. Це твердження слушне й тоді, коли йдеться про мораль. Брутальність до речей — це потенційно й брутальне ставлення до людей. Сире, це суб'єктивне ядро зла, *a priori* заперечене мистецтвом, для якого є неминучим ідеал абсолютної сформованості, і саме це, а не проголошення моральних тез чи прагнення мати певний моральний вплив становить участь мистецтва в моралі й пов'язує його з суспільством, гідним людини.

Соціальна боротьба й класові відносини вкарбовані в структуру художніх творів, а політичні позиції, з якими пов'язані художні твори, є щодо них епіфеноменами, які здебільшого перешкоджають опрацюванню художніх творів і, зрештою, їхньому соціальному правдивому змісту. Політичні переконання мало що означають. Можна сперечатись, якою мірою аттична трагедія, навіть Еврипідова, брала участь у великих соціальних конфліктах доби, але провідна тенденція трагічної форми, на відміну від її міфічної теми, — розбивання чарів долі й народження суб'єктивності, — свідчать як про соціальне визволення від феодально-родинних зв'язків, так і про антагонізм, як-от у зіткненні міфічного закону й суб'єктивності, між

визначеним долею пануванням і людством, що прокидалося до зрілості. Те, що історико-філософська тенденція, як і той антагонізм, стали апріорі форми, а не просто тематичним матеріалом, надало трагедії її соціальної субстанційності: суспільство постає в ній тим автентичніше, що меншою мірою воно є об'єктом інтенції. Справжня партійність, що не меншою мірою є чеснотою художніх творів, ніж чеснотою людей, чаїться в глибинах, де соціальні антиномії стають діалектикою форми: художник, здійснюючи синтез твору, допомагає їм заговорити, роблячи свою роль соціальною, й навіть Лукач на схилі віку був змушений дійти до таких міркувань. Таким чином, формування, артикулюючи безслівні та німі суперечності, набуває внаслідок цього рис практики, що не є просто втечею від реальної практики; формування як спосіб поведінки задовольняє концепцію самого мистецтва. Формування — різновид практики і не повинно вибачатися за те, що не діє безпосередньо; навіть захотівши, воно не змогло б цього зробити; політичний вплив навіть так званого заанґажованого мистецтва вкрай непевний. Суспільна позиція художника може відіграти роль у боротьбі з конформістською свідомістю, але в реальному розвитку художніх творів вона не бере участі. Про правдивий зміст творів Моцарта нам нічого не скажуть ті мерзенні погляди, які він висловив у зв'язку зі смертю Вольтера. Щоправда, тієї доби, коли з'явилися художні твори, не можна абстрагуватися від їхніх інтенцій; якби хто оцінював Брехта на основі лише його художніх заслуг, він зрозумів би Брехта не більше, ніж той, хто судив би про значення цього письменника на основі його тез. Іманентність суспільства в художньому творі — це, по суті, соціальні відносини мистецтва, а не іманентність мистецтва в суспільстві. Оскільки соціальний зміст мистецтва міститься не зовні їхнього *principium individuationis*, а притаманний індивідуалізації, що й сама є соціальною, соціальна сутність мистецтва прихована, і її можна збагнути тільки при інтерпретації художніх творів.

Але навіть у тих художніх творах, які наскрізь ідеологічні, правдивий зміст спромагається заявити про себе. Ідеологія як соціально необхідна ілюзія завдяки цій необхідності завжди є ще й спотвореним образом істини. Естетика відображує соціальну критику ідеологічного в художніх творах, замість просто повторювати її, і це править за межу, яка відокремлює соціальну свідомість естетики від філістерства. Штифтер подає взірець правдивого змісту художнього твору, що наскрізь ідеологічний у своїх інтенціях. Ідеологічні не тільки консерватив-

но-реставраційний добір тематичного матеріалу і *fabula docet*, а й об'єктивістська поведінка форми, що припускає мікрологічно тендітний емпіричний світ, сповнене значення правильне життя, яке надається до оповіді. Ось чому Штифтер став кумиром ретроспективно шляхетної буржуазії. Проте верстви його доробку, які свого часу надали йому напівезотеричної популярності, осипались. Але це ще не останнє слово про Штифтера, бо примиреність і примирливість, надто в його пізніх творах, перебільшені. Об'єктивність застигає, стаючи маскою, вичаруване життя — захисним ритуалом. Крізь ексцентричність пересічного пробивається замовчане й заперечене страждання відчуженого суб'єкта і непримиреність життя. Світло, яке осяває зрілу прозу Штифтера, бліде і тьмяне, неначе воно алергійне до щастя барв; воно немов редуковане до графіки внаслідок відкидання всього, що заважає й непокоїть у соціальній реальності, що не менш несумісна з настроями письменника, ніж з епічним апріорі, яке він судомно перехопив у Ґете. Те, що, всупереч волі його прози, просіюється крізь невідповідність її форми вже капіталістичному суспільству, посилює її експресію. Ідеологічне перебільшення опосередковано надає його творам неідеологічного правдивого змісту, переваги над усією літературою, яка втішає, ревно створюючи пасторальний затишок, а отже, надає тієї автентичної якості, що нею захоплювався Ніцше. Зрештою, Штифтер — це приклад, якою малою мірою поетична інтенція, навіть те значення, яке безпосередньо втілене й репрезентоване в художньому творі, дорівнює його об'єктивному змістові; щоправда, в його творах зміст є запереченням значення, але цього змісту не було б, якби значення не становило інтенцію художнього твору й не ставало потім трансцендованим власною комплекцією твору. Утверджувальність стає шифром розпачу, і чиста неґативність змісту містить, як у Штифтера, ґран утверджувальності. Сяйво, що йде сьогодні від художніх творів, які накладають табу на будь-яку утверджувальність, є появою утверджувального *ineffabile*, невимовного, виникненням того, що не існує, неначе воно існує. Його претензія на існування гасне в естетичній ілюзії, натомість те, що не існує, пообіцяне вже своєю появою. Констеляція сутнього і того, що не існує, становить утопічний образ мистецтва. Змушене до абсолютної неґативності, мистецтво завдяки саме цій неґативності не є абсолютно неґативним. Художні твори аж ніяк не набувають цього внутрішньо антиномного утверджувального елементу внаслідок свого ставлення до сутнього, тобто до суспільства, бо він сам іманентно розвива-

ється в них, занурюючи їх у сутінки. Жодна краса не може нині уникнути запитання, чи вона справді гарна, а чи підступно набута статичною утверджувальністю. Антипатія до декоративно-ужиткового мистецтва опосередковано є нечистим сумлінням мистецтва взагалі, яке відчувається при звучанні кожного акорду, сприйнятті кожної барви. Для соціальної критики мистецтва нема потреби дізнаватися про це нечисте сумління зовні, бо його засвідчують внутрішньоестетичні формації. Дедалі більша витонченість естетичної чутливості асимптотично наближається до соціально вмотивованої роздратованості мистецтвом. Відносини ідеології та правди в мистецтві не такі, щоб їх можна було відокремити одна від одної, неначе біблійних овець і цапів. Мистецтво не може мати їх поодинці, і така реципрокність немов запрошує до ідеологічних надуживань мистецтва, а також спонукає остаточно покласти йому край, створивши так званий пустельний стиль. Тут тільки один крок від утопії самототожності художніх творів до пахощів небесних троянд, що їх мистецтво, як, за словами Шілера, жінки, розкидає в звичайному житті. Що безсоромніше суспільство перетворюється в тотальність, у якій воно геть усьому, отже, й мистецтву, приписує своє місце, то більше поляризується мистецтво на ідеологію та протест, і ця поляризація навряд чи йде йому на користь. Абсолютний протест обмежує мистецтво й переходить до його *raison d'être*, ідеологія засушує його до збідненої та авторитарної копії реальності.

У культурі, що воскресла після катастрофи, мистецтво — незалежно від його змісту та наповненості [*Inhalt und Gehalt*] — самим своїм існуванням цілком набуло ідеологічного аспекту. В своїй диспропорції до жахіття, що сталось і загрожує, мистецтво приречене на цинізм; навіть прямо зіткнувшись із жахіттям, воно відвертається від нього. Об'єктивація мистецтва зумовлює його нечутливість до реальності. Внаслідок цього мистецтво деґрадує до спільника того самого варварства, в яке воно впадає не меншою мірою, коли зрікається об'єктивації й безпосередньо потурає йому, нехай навіть у формі полемічної заанґажованості. Нині кожен художній твір, навіть радикальний, має свій консервативний аспект, і його існування допомагає зміцнити сфери духу та культури, чиє реальне безсилля і спільність із принципом зла стають вкрай очевидними. Але цей консервативний елемент, що, всупереч тенденції до соціальної інтеґрації, сильніший в авангардних художніх творах, ніж у поміркованих, вартий не тільки своєї загибелі. Лише тією мірою, якою дух, у своїй найпроґресивнішій постаті, вижи-

ває і зберігається, взагалі можливий опір всевладному пануванню суспільної тотальності. Людство, якому передовий дух не передасть того, що воно намірилося ліквідувати, загрузне у варварстві, якому має запобігти розумний устрій суспільства. Мистецтво — навіть як щось толероване в керованому світі — втілює те, що не дається керуванню, те, що його пригнічує тотальне керування. Тирани нової Греції знали, чому вони заборонили п'єси Бекета, в яких нема жодного слова про політику. Асоціальність стала соціальною легітимацією мистецтва. Задля примирення автентичні художні твори мусять стерти в пам'яті будь-які сліди примирення. Одначе єдність, якої не можуть уникнути навіть дисоціативні художні твори, не буває без сліду давнього примирення. Художні твори *a priori* винні перед суспільством, і кожен художній твір, що заслуговує своєї назви, прагне спокутувати свою провину. Можливість вижити для них полягає в тому, щоб їхнє прагнення синтезу набуло форми непримиреності. Без цього синтезу, що протиставить незалежний художній твір реальності, не було б нічого зовнішнього щодо чарів реальності; принцип відокремлення духу, що поширює чари навколо себе, — це ще й принцип, що розбиває ці чари, визначаючи їх.

У своєму крайньому вияві номіналістична тенденція мистецтва скасувати всі наперед дані категорії порядку має свої соціальні наслідки, і це стає очевидним у ворогів модерного мистецтва — аж до Еміля Штайґера. Їхня симпатія до того, що вони називають провідним взірцем, — це їхня безпосередня симпатія до соціального, а надто сексуального гноблення. Пов'язаність соціально реакційних позицій із ненавистю до художнього модерну, виявлена завдяки аналізу слухняного характеру, задокументована і старою, і новою фашистською пропаґандою й підтверджена емпіричними соціальними дослідженнями. Обурення, спрямоване проти начебто нищення священних культурних надбань, що їх внаслідок саме цієї причини вже не сприймають як такі, є прикриттям реальних руйнівних бажань того, хто обурюється. Будь-яка свідомість, що хотіла б бачити світ іншим, завжди видається хаотичною панівній свідомості, бо ж відхиляється від скам'янілої реальності. Як правило, ті, хто найдужче лютує проти анархії нового мистецтва, яка здебільшого навряд чи притаманна йому, переконують себе в тому, що вважають за натуру свого ворога, на основі грубих помилок на найпростішому рівні інформації, — і що ж їм можна сказати взагалі, коли вони не хочуть спершу сприйняти те, що вже наперед постановили відхилити? Провина за це почасти, безперечно, припадає

на поділ праці. Нефахівець не краще розуміє найновіший розвиток ядерної фізики, ніж далека від мистецтва людина може збагнути вкрай складну нову музику чи малярство. Та коли з незрозумілістю фізики погоджуються, вважаючи, що в принципі кожна людина може пересвідчитись у її раціональності, збагнувши й найостанніші фізичні теорії, незрозумілість модерного мистецтва таврують як шизоїдну сваволю, дарма що сприйняття може не меншою мірою опанувати естетичну незрозумілість, ніж езотеричність науки. Тільки завдяки послідовному поділові праці мистецтво взагалі спромагається реалізувати свою людську універсальність; усе інше — це фальшива свідомість. Якісні художні твори, цілком сформовані в собі, об'єктивно менш хаотичні, ніж незліченні художні твори з упорядкованими, насилу стуленими фасадами, тоді як їхня внутрішня структура розпадається. Але цим мало хто переймається. Буржуазний характер, усупереч своєму найкращому судженню, має глибоку схильність чіплятися за погане; основною рисою ідеології є те, що в неї ніколи цілком не вірять, і вона простує від самозневаги до самознищення. Напівосвічена свідомість наполягає на словах: "Мені це подобається", цинічно-збентежено глузуючи з того, що культурну халтуру продукують навмисне, щоб дурити споживача: як розривка на дозвіллі, мистецтво має бути затишним і необов'язковим; люди купуються на те ошуканство, бо потай відчувають, що принцип їхнього власного здорового реалізму — рівновартісне ошуканство. В межах такої фальшивої й водночас ворожої мистецтву свідомості в буржуазному суспільстві розвивається фіктивний елемент мистецтва — його ілюзорність; *mundus vult decipi*, світ прагне бути ошуканим, — ось категоричний імператив художнього споживання. Саме тому кожне начебто наївне художнє сприйняття позначене гниллю, й саме цією мірою воно ненаївне. Панівна свідомість об'єктивно рухається до цього зашкарублого стану, бо усуспільнене змушене зректися уявлення про зрілість, навіть про естетичну зрілість, що його постулює порядок, за який воно чіпляється за всяку ціну, немов за свою власність. Критичне уявлення про суспільство, притаманне (його нема потреби додавати) автентичним художнім творам, несумісне з тим, що суспільство змушене думати про себе, щоб і далі бути таким, яким воно є; панівна свідомість не може визволитися від своєї ідеології, не завдавши шкоди самозбереженню суспільства. Саме це надає соціального значення начебто побічним естетичним суперечкам.

Суспільство, що "постає" в художніх творах із полемічною істиною, а також ідеологічно, спричиняє історико-філософсь-

ку містифікацію. Міркування надто легко можуть потрапити під вплив уявлення про встановлену світовим духом гармонію між суспільством і художніми творами. Але теорія не повинна капітулювати перед відносинами суспільства й художніх творів. Процес, що відбувається в художніх творах і застигає в них, слід розуміти як той самий соціальний процес, у який занурені художні твори; за словами Ляйбніца, вони репрезентують цей процес безвіконно. Елементи художнього твору набувають своєї конфігурації цілого згідно з іманентними законами, пов'язаними з законами суспільства, зовнішнього щодо них. Суспільні виробничі сили, так само як і виробничі відносини, повертаються в художні твори як прості форми, позбавлені своєї фактичності, бо художня праця — це суспільна праця; крім того, твори завжди є продуктами цієї праці. Виробничі сили в художніх творах відрізняються від суспільних виробничих сил не в собі, а завдяки своєму конститутивному дистанціюванню від реального суспільства. В художніх творах навряд чи можна щось зробити чи виготовити, що не мало б свого прообразу, хоч у якій латентній формі, в суспільному виробництві. Саме на цю спорідненість спирається зобов'язувальна сила художніх творів за межами сфери їхньої іманентності. Якщо художні твори — таки справді абсолютні товари, будучи суспільними продуктами, що відкинули будь-яку ілюзію існування для суспільства (ілюзію, за яку за інших обставин судомно чіпляються товари), то визначальні виробничі відносини — товарна форма — входять у художні твори, так само як і суспільні виробничі сили та антагонізм між виробничими силами та виробничими відносинами. Абсолютний товар був би вільний від ідеології, притаманної товарній формі, яка претендує, ніби існує для-іншого, хоча, — яка іронія! — є звичайним для-себе: існує для тих, хто керує. Таке перетворення ідеології в істину — це, по суті, перетворення естетичного змісту, а не безпосередня зміна ставлення мистецтва до суспільства. Навіть абсолютний товар підлягає продажеві і став "природною монополією". Художні твори, як колись горщики й статуетки, пропонують для продажу на ринку, і цей продаж — не надуживання художніх творів, а простий наслідок їхньої участі у виробничих відносинах. Зовсім неідеологічне мистецтво, напевне, неможливе взагалі. Простої антитези до емпіричної реальності не досить, щоб вони стали неідеологічними, і Сартр[1] слу-

[1] *Jean-Paul Sartre*. Was ist Literatur? Ein Essay, übertr. von H. G. Brenner. — Hamburg, 1958. — S. 20.

шно наголошував, що принцип *l'art pour l'art*, який у Франції переважав із часів Бодлера, тоді як у Німеччині переважав естетичний ідеал мистецтва як інституту морального примусу, буржуазія сприйняла як засіб нейтралізації мистецтва з такою самою охотою, з якою в Німеччині засвоїли мистецтво як причепуреного союзника соціального контролю та порядку. Те, що становить ідеологію в принципі *l'art pour l'art*, зосереджується не в енергійній антитезі мистецтва до емпіричного світу, а в абстрактності й легкості цієї антитези. Щоправда, ідея краси, яку обстоює принцип *l'art pour l'art*, принаймні в тій формі, в якій вона розвивалася після Бодлера, аж ніяк не належала до сфери формального класицизму, але однаково відкинула як перешкоду будь-який зміст [*Inhalt*], що не підпорядковувався — ще до впливу закону форми, тобто якраз антихудожньо — якомусь догматичному канонові краси; саме в такому дусі Ґеорґе в листі до Гофмансталя дорікав йому, що той у "Смерті Тиціана" дозволив художникові померти від чуми[1]. Концепція краси, властива принципу *l'art pour l'art*, стала напрочуд порожньою й водночас опинилась у полоні тематичного матеріалу, стала своєрідним заходом юґендстилю, розкрившись в Ібсенових словах про виноградне листя у волоссі й про смерть серед краси. Краса неспроможна сама себе визначити й може бути визначеною тільки через своє інше, й подібна до повітряного корінця, що заплутується в долі штучного орнаменту. Таке уявлення про красу обмежене, бо краса опиняється в безпосередній антитезі до суспільства, відкинутого як огидне, замість — як у Бодлера та Рембо — екстрагувати цю антитезу зі змісту [*Inhalt*] (у випадку Бодлера — з образів Парижа) й піддати її випробуванню: тільки завдяки цьому дистанція стає втручанням рішучого заперечення. Саме автаркія неоромантичної та символічної краси, її цурання тих соціальних елементів, у яких форма стає тільки формою, посприяли її швидкому перетворенню у щось придатне для споживання. Ця краса вводить в оману щодо світу товарів, відсуваючи його вбік, і саме це кваліфікує її як товар. Її латентна товарна форма внутрішньохудожньо зробила художні твори *l'art pour l'art* приреченими стати кітчем, який вони нині висміюють. Можна було б показати, як у творах Рембо невимушено уживаються гостра опозиція до суспільства і примирливість, подібна до замилування Рільке запахом старих скринь і піснями з кабаре;

[1] Пор.: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, hg. von R. Boehringer, 2. Aufl. — München u. Düsseldorf, 1953. — S. 42.

зрештою, перемогу одержала примирливість, і принцип *l'art pour l'art* уже ніщо не могло порятувати. Саме з цієї причини ситуація мистецтва з соціального погляду нині апорійна. Якщо мистецтво зрікається своєї незалежності, то піддається експлуатації з боку наявного суспільства; якщо мистецтво лишається тільки для-себе, то однаково піддається інтеґрації як одна безневинна сфера серед інших. У цій апорії виявляється тотальність суспільства, яка поглинає все, що трапиться. Те, що художні твори зрікаються комунікації, — необхідна, та аж ніяк не достатня умова їхньої неідеологічної сутності. Головним критерієм є сила експресії, завдяки напрузі якої художні твори стають промовисті своїм безслівним жестом. В експресії художні твори розкриваються як рани суспільства; експресія — соціальний фермент незалежної форми художніх творів. За головне свідчення тут править картина Пікасо "Ґерніка", що, вкрай несумісна з приписаним реалізмом, саме завдяки своїй нелюдській конструкції набуває експресії, яка загострює її до соціального протесту по той бік усяких споглядальних непорозумінь. Соціально критичними зонами художніх творів є ті зони, де вони завдають болю, де в їхній експресії виявляється неправда соціальної ситуації. Власне, саме на це й реаґує лють мистецтва.

Художні твори спромагаються засвоїти свій гетерономний елемент, свою пов'язаність із суспільством, бо й самі завжди є чимсь соціальним. Проте незалежність мистецтва, насилу виборена в суспільства, дарма що й сама має соціальне походження, має змогу перетворитись у гетерономію, бо все нове слабше за нагромаджену завжди-те-самість і ладне реґресувати туди, звідки з'явилося. "Ми", інкапсульоване в об'єктивації художніх творів, не є радикально іншим від зовнішнього "Ми", хоч як часто воно є залишком реального минулого "Ми". Ось чому колективне звертання — не просто прабатьківський гріх художніх творів, а радше щось зумовлене їхнім законом форми. Видатна грецька філософія приписувала естетичному впливові набагато більше значення, ніж давав підстави сподіватися його об'єктивний зміст, не просто внаслідок своєї перейнятості політикою. Відколи мистецтво потрапило до сфери теоретичних міркувань, ці міркування відчували спокусу — підносячись над мистецтвом — опускатися нижче від мистецтва й віддавати його на поталу відносинам сили. Те, що сьогодні називають ситуаціюванням художнього твору, змушене вийти за межі сфери естетики; дешевий суверенітет, що приписує мистецтву його соціальне становище, має тенден-

цію, відкинувши іманентність форми як пусте й наївне самоошуканство, трактувати художній твір так, неначе він — не що інше, як лише те, на що його прирікає властива йому соціальна оцінка. Добрі та погані оцінки, які Платон давав мистецтву згідно з тим, чи відповідає воно військовим чеснотам спільноти, яку він переплутав з утопією, його тоталітарна злоба проти реального або вигаданого ненавистю декадансу, його огида до брехні поетів, що є не чим іншим, як ілюзорністю мистецтва, яке Платон закликав підтримувати наявний порядок, — усе це заплямовує уявлення про мистецтво тієї самої миті, коли про нього вперше беруться міркувати. Чистка афектів в Аристотелевій "Поетиці", хоч уже не так відверто признається у своїй відданості панівним інтересам, теж підтримує їх, бо Аристотелів ідеал сублімації доручає мистецтву — замість задовольняти живі інстинкти та потреби конкретної публіки — створювати естетичну ілюзію як ерзац цього задоволення: катарсис — це чистка, спрямована проти афектів і пов'язана з репресіями. Аристотелів катарсис застарів як частина міфології мистецтва і є неадекватним реальному впливу мистецтва. Натомість завдяки одуховленню художні твори реалізували в собі те, що греки проектували на їхній зовнішній вплив: вони — на судовому процесі між законом форми і тематичним змістом — є своїм власним катарсисом. Сублімація, навіть естетична, безперечно, бере участь у цивілізаційному прогресі, а також у внутрішньохудожньому прогресі, але теж має свій ідеологічний аспект: мистецтво як ерзацне задоволення завдяки своїй неправдивості позбавляє сублімацію гідності, якої вимагав для неї ввесь класицизм, що під захистом Аристотелевого авторитету проіснував понад дві тисячі років. Учення про катарсис, по суті, вже приписує мистецтву принцип, який, зрештою, привласнила собі й тепер керує ним індустрія культури. Покажчиком цієї неправдивості є обґрунтований сумнів у тому, чи був узагалі коли-небудь благословенний Аристотелів вплив: адже ерзацне задоволення цілком могло породити пригнічені інстинкти. Навіть категорія нового, що в художньому творі репрезентує те, чого ще не було, і те, завдяки чому художній твір трансцендує дане, має позначку завжди-те-самості під щоразу новою оболонкою. Донині скута свідомість, напевне, ще ніколи не опановувала нового насправді: свідомість лише мріє про нове, але не спромагається вимріяти його. Якби визволення мистецтва було можливим тільки через визнання товарного характеру, завдяки якому мистецтво набуває ілюзії свого буття-в-собі, тоді в процесі дальшо-

го розвитку цей товарний характер випадає з художніх творів, і цьому великою мірою посприяв юґендстиль із його ідеологією запровадження мистецтва в життя, а також із сенсаційною популярністю Вайлда, д'Аннунціо та Метерлінка, що була прелюдією до індустрії культури. Дедалі більша суб'єктивна диференціація, зростання й поширення сфери естетичних подразників зробили ці подразники маніпульованими, і їх тепер можна продукувати для ринку культури. Настроювання мистецтва на найминущіші індивідуальні реакції, пов'язане з реїфікацією цих реакцій, та дедалі більша подібність мистецтва до суб'єктивно фізичного дистанціюють мистецтво — в переважній масі художньої продукції — від його об'єктивності й водночас пропонують його публіці, й саме цією мірою гасло *l'art pour l'art* є прикриттям своєї протилежності. В обуренні декадансом слушне тільки те, що суб'єктивна диференціація має аспект слабкості Я, який притаманний і станові духу споживачів індустрії культури і який вона знає як експлуатувати. Кітч — це не просто, як хотілося б уявляти тим, хто вірить в освічену культуру, покидьок мистецтва, породжений унаслідок невірного пристосування до ворога, — він просто зачаївся в мистецтві, чекаючи щоразу нових нагод вискочити назовні. Хоча кітч, неначе чортеня, уникає будь-якої дефініції, навіть історичної, його найпритаманнішими рисами є вигадування почуттів, яких нема, а водночас і нейтралізація цих почуттів. Кітч пародіює катарсис. Щоправда, амбіційне мистецтво теж удається до таких вигадок, і документація реально наявних почуттів, відтворення фізичного сирового матеріалу чужі йому. Марно намагатись абстрактно визначити межу між естетичною вигадкою і емоційним мародерством кітчу. Кітч — це отрута, домішана до всякого мистецтва; видалити її з себе — одне з розпачливих намагань мистецтва сьогодення. Категорія вульґарного доповнює виготовлені й розпродані почуття, й сама вульґарність — це вияв кожного продажного почуття. Визначити, що вульґарне в художніх творах, так само важко, як і відповісти на запитання Ервіна Раца, як мистецтво, чий апріорний жест протестує проти вульґарності, все-таки спромагається інтеґрувати її. Лиш у спотвореній формі вульґарне репрезентує плебейське, від якого дистанціюється так зване високе мистецтво. Коли мистецтво, не моргнувши оком, дозволяє плебейським елементам стати своїм джерелом натхнення, воно набуває певної ваги, що є протилежністю вульґарного. Мистецтво стає вульґарним через поблажливість — там, де воно, надто через гумор, апелює до деформованої свідомості й

підтверджує її. Мистецтво узгоджується з пануванням, якщо в тому, що панування зробило з мас і для чого муштрувало маси, можна звинуватити бажання самих мас. Мистецтво поважає маси, репрезентуючись їм як те, чим вони можуть бути, замість пристосовуватися до них у їхньому впослідженому стані. З соціального погляду вульгарне в мистецтві — це суб'єктивне ототожнення з об'єктивно відтвореним приниженням. Замість того, що відібране в мас, ці маси, реагуючи, озлоблено тішаться тим, що створене зреченням та узурпувало місце зреченого. Самоочевидна й соціальна легітимність низького мистецтва та розваг — це ідеологія; саме ця очевидність свідчить про всюдисутність репресій. За взірець естетичної вульгарності править дитина, яка на рекламі, відкушуючи шматок шоколаду, напівзаплющує очі, немов чинить щось гріховне. У вульгарному знову повертається згнічене, маючи на собі сліди згнічення; вульгарне — це якраз суб'єктивний вияв невдачі тієї сублімації, яку мистецтво надміру підносить як катарсис і приписує собі як заслугу, відчуваючи, як мало донині щастило сублімації, як, зрештою, й усій культурі. За доби тотального керування культура вже не потребує передусім принижувати створених нею варварів; їй досить, що своїми ритуалами вона зміцнила варварство, суб'єктивно седиментоване протягом століть. Те, про що завжди нагадує мистецтво, вже не існує, і це породжує лють, і ця лють переходить на образ тієї зниклої іншості й загиджує його. Архетипами вульгарного, що приборкало, інколи вигадливо, мистецтво визвольної буржуазії, — в образах її клоунів, служників і *papagenos*, — стали усміхнені рекламні красуні, в похвалі яких на честь тієї або тієї марки зубної пасти об'єдналися плакати всіх країн, і ті, хто знає, що їх ошукує такий надмір жіночого блиску, чорнять ті надто сліпучі зуби і у святій невинності роблять правду видимою понад блиском культури. Принаймні таку опозицію вульгарне вже усвідомило. Оскільки естетична вульгарність недіалектично повторює інваріанти соціального приниження, вона не має історії, і графіті святкують її споконвічне повернення. Жодної теми вже не можна заборонити в мистецтві як вульгарну; вульгарність — це відносини з матеріалом і з тими, кому призначене звертання. Тим часом експансія вульгарного до тотальності поглинула все, що колись претендувало на шляхетність і піднесеність, і це одна з причин ліквідації трагічного. Трагічне скінчилося в розв'язках другого акту будапештських оперет. Нині слід відкидати все, що має назву легкого мистецтва, але це твердження не менш слушне і про шляхетне — абстрактну

антитезу реїфікації й водночас її здобич. Із Бодлерових часів шляхетне залюбки поєднується з політичною реакцією, немов джерелом вульґарності є демократія як така, квантитативна категорія мас, а не гноблення, збережене й за демократичного режиму. Вірності шляхетному в мистецтві слід дотримуватися тією мірою, якою воно відкидає власну провину, своє спільництво з привілеями. Єдиним притулком шляхетного є тепер тільки непомильна сила опору в процесі формування. Шляхетне стає сумнівним і теж вульґарним тоді, коли підносить себе, бо донині не було нічого шляхетного. Відколи Гельдерлін написав, що вже нічим святим не можна скористатися[1], шляхетне стало здобиччю суперечності, — тієї самої суперечності, яку може усвідомити юнак, що, маючи політичні симпатії, читає соціалістичну газету й водночас відчуває неприязнь до мови й переконань, до підводного ідеологічного потоку однієї культури для всіх. А те, що власне обстоює така газета, — це не потенціал визволеного народу, а радше народ як додаток до класового суспільства, статично уявлений світ виборців, із яким треба рахуватись.

За контрконцепцію естетичного ставлення править, безперечно, концепція філістерського, що часто переходить у вульґарне, проте відрізняється від нього своєю байдужістю чи ненавистю, тоді як вульґарне пожадливо облизує губи. Причетна з соціального погляду до провини тих, хто претендує на естетичну шляхетність, філістерська зневага безпосередньо ставить розумову працю вище від фізичної праці. Те, що мистецтво від цього трохи виграє, стає для самоусвідомлення мистецтва і для тих, хто реаґує естетично, чимсь кращим-у-собі. Цей ідеологічний елемент мистецтва потребує перманентної самокорекції. Мистецтво здатне здійснювати її, бо — як заперечення практичного життя — й само є практикою, щоправда, аж ніяк не на підставі своєї генези — виготовлення, якого потребує кожен виріб людських рук. Об'єктивовані художні твори, оскільки їхній зміст динамічний і не лишається самототожним, знову стають способами практичної поведінки й повертаються до реальності. Саме цим пов'язані мистецтво і теорія. Мистецтво повторює практику в собі, модифікує її і, якщо хочете, нейтралізує, і, таким чином, займає певну позицію щодо реальності. Симфонічна мова Бетховена, яка у своєму найпотаємнішому хімізмі є як буржуазним процесом виробництва, так і експресією одвічного лиха, запровадженого тим проце-

[1] Пор.: *Hölderlin.* Ibid. — Bd. 2. — S. 230 ("Einst hab ich die Muse gefraft").

сом, завдяки жесту трагічної утверджувальності стає водночас *fait social*: усе таке, яким має й повинно бути, а отже, добре. Водночас ця музика належить до революційного процесу буржуазного визволення й передбачає його апологетику. Що глибше дешифровані художні твори, то менш абсолютною стає їхня антитеза до практики: навіть художні твори стають чимсь іншим, ніж були спершу, чимсь іншим, ніж їхня основа, — власне, та антитеза до практики, — й засвідчують опосередкування тієї антитези. Художні твори водночас і менші, й більші за практику. Менші, бо, як раз і назавжди кодифікував Толстой у "Кройцеровій сонаті", відступають перед тим, що слід зробити, можливо, навіть пригнічують його, хоча здатні на це меншою мірою, ніж припускає аскетичне ренеґатство Толстого. Їхній правдивий зміст не можна відокремити від концепції людства. Попри будь-яке опосередкування, всупереч будь-якій неґативності, художні твори — це образи зміненого людства й не можуть заспокоїтись у собі ніяким абстрагуванням від тієї зміни. Мистецтво більше за практику, бо своїм відвертанням від практики викриває водночас обмежену неправду практичного життя. Безпосередня практика не хоче нічого знати про це доти, доки практична організація світу ще не досягла успіху. Критика, до якої *a priori* вдається мистецтво, — це критика діяльності як криптограми панування. Відповідно до самої своєї форми, практика схиляється до того, що, дотримуючись власної логіки, вона мала б скасувати; насильство іманентне їй і зберігається в її сублімаціях, тоді як художні твори, навіть найаґресивніші, обстоюють ненасильство. Художні твори — постійне звинувачення тієї практичної метушні й тих практичних індивідів, за якими причаївся варварський апетит усього роду, що доти не є людським, доки дозволяє йому панувати над собою і приєднується до того панування. Діалектичні відносини мистецтва і практики — це діалектичні відносини його соціального впливу. Те, що художні твори втручаються політично, — сумнівне; якщо таке й стається, здебільшого це втручання периферійне щодо твору; якщо художні твори прагнуть його, то, звичайно, опускаються нижче своєї концепції. Справжній соціальний вплив художніх творів украй опосередкований і є причетністю до духу, що своїми глибинними процесами сприяє соціальним змінам і зосереджується в художніх творах; такої причетності вони досягають тільки завдяки своїй об'єктивації. Вплив художніх творів — це спогад, який вони пробуджують самим своїм існуванням, а не репрезентація латентної практики, яка відповідає явно вираженій, бо їхня неза-

лежність далеко відступила від такої безпосередності. Якщо історичне походження художніх творів вказує на каузальні контексти, ці контексти не зникають безслідно в них; процес, який здійснює в собі кожен художній твір, впливає на суспільство як модель можливої практики, в якій конституюється щось на кшталт колективного суб'єкта. Хоч як мало в мистецтві означає зовнішній вплив і хоч яка важлива в мистецтві форма, притаманна йому форма однаково чинить певний вплив. Саме тому критичний аналіз впливу художніх творів дуже багато каже про те, що вони заховали в собі в своїй реїфікованості; їхній ідеологічний вплив можна продемонструвати на прикладі музики Вагнера. Тож фальшиві не соціальні міркування про художні твори та їхній внутрішній хімізм, а запроваджене зверху абстрактне підпорядкування художніх творів соціальним відносинам, байдуже до напруги між каузальним вузлом і змістом художнього твору. А втім, як глибоко художні твори втручаються в практику, визначають не тільки вони, а й — набагато більшою мірою — історичні обставини. Комедії Бомарше, звісно, не були політично заанґажовані в стилі Брехта або Сартра, проте мали насправді певний політичний вплив, бо їхній відчутний зміст [*Inhalt*] узгоджувався з соціальним рухом, що тішився, побачивши, як йому лестять у них. Суспільний вплив мистецтва — це очевидний парадокс, і то немов вторинного походження: те, що приписують його спонтанності, залежить від загальних соціальних тенденцій. Натомість твори Брехта, що, починаючи зі "Святої Йогани", прагнув спровокувати суспільні зміни, були, напевне, соціально безсилі, і кмітливий Брехт навряд чи помилявся в цьому. Його вплив можна схарактеризувати англійським висловом *preaching to the saved*, доливання води в море. Брехтів театр був відчуженням, яке мало спонукати глядача мислити. Брехтів постулат обміркованого ставлення збігався, хоч як дивно, з об'єктивно визнаним принципом: видатні незалежні художні твори сподіваються, що глядач, слухач або читач будуть адекватні їм. Але дидактичний стиль Брехта нетерпимий до неоднозначності, яка породжує мислення: це авторитарність. Вона могла бути реакцією Брехта на те, що, як відчував він, його дидактичні твори не мали впливу; як віртуоз маніпулятивної техніки, він прагнув породити цей вплив силоміць, так само як колись хотів організувати свій прихід до слави. А проте, й не останньою чергою завдяки Брехту, самоусвідомлення художніх творів зростає як елемент політичної практики, і, таким чином, вони набувають сили, всупереч своїй ідеологічній засліп-

леності. Практицизм Брехта став естетичною формантою його творів, і цей практицизм годі вилучити з їхнього правдивого змісту — з того, що дистанціюється від їхнього каузального контексту. Найперша причина браку суспільного впливу в художніх творах сьогодення, — якщо вони не поступилися цілком грубій пропаґанді, — полягає в тому, що твори, аби протистояти всемогутній системі комунікацій, змушені позбуватися всіх комунікативних засобів, що, можливо, зробили б їх доступними для публіки. Художні твори здійснюють принаймні певний практичний вплив, не читаючи казань, а навряд чи відчутно змінюючи свідомість: адже аґітаторські ефекти й так дуже швидко розвіюються, — напевне, тому, що навіть художні твори аґітаційного типу сприймають у загальній категорії ірраціональності; їхній принцип, якого вони не можуть позбутися, зупиняє безпосередній практичний імпульс. Естетичне виховання виводить за межі доестетичної контамінації мистецтва і реальності. Дистанціювання, що є результатом такого виховання, не тільки розкриває об'єктивний характер художніх творів. Воно впливає й на суб'єктивну поведінку, уриває примітивні ототожнення й виводить реципієнта як емпірико-психологічну постать за межі сфери діяльності на догоду його відносинам із художнім твором. Мистецтво суб'єктивно вимагає відмови від дій, і саме це мав на увазі Брехт у своїй критиці емпатичної естетики. Але ця відмова практична тією мірою, якою визначає індивіда, що сприймає мистецтво й виходить за свої межі, як ξων πολιτικόν, політична істота, так само як саме мистецтво об'єктивно є практикою як виховання свідомості, але таким воно стає, тільки переставши проповідувати. Той, хто займає об'єктивну позицію щодо художнього твору, навряд чи дозволить, щоб цей твір захоплював його, як передбачає концепція безпосереднього звертання. Це було б несумісним з пізнавальною позицією, яка відповідає коґнітивному характерові художніх творів. Об'єктивній потребі зміни свідомості, що може перейти у зміну реальності, художні твори відповідають зневагою до панівних потреб, властивою мистецтву тенденцією по-іншому освітлювати знайоме. Тільки-но художні твори сподіваються досягнути впливу, на брак якого вони страждають, пристосуванням до наявних потреб, як позбавляють людей саме того, що вони, — серйозно потрактувавши жарґон потреб і обернувши його проти себе, — можуть їм дати. Естетичні потреби досить непевні та неартикульовані, і практика індустрії культури змінила тут не так уже багато, як намагалася вдати і як їй легко приписували. Культура зазнала

невдачі, і це зумовлює, що, власне, немає суб'єктивних культурних потреб, незалежних від пропозиції та механізмів розподілу. Сама потреба в мистецтві — це здебільшого ідеологія, й життя було б можливим і без мистецтва — не тільки об'єктивно, а й у психологічній сфері споживачів, що їх за змінених обставин життя дуже легко схилити до зміни вподобань тією мірою, якою ці вподобання йдуть лінією найменшого опору. В суспільстві, яке відучило людей думати про щось вище від них самих, усе, що трансцендує просте відтворення їхнього життя та речей, без яких, як навіяли їм, вони не можуть обійтися, просто зайве. В найнедавнішому бунті проти мистецтва правдиве те, що перед лицем абсурдно збільшуваної нестачі природних ресурсів, поширення й самовідтворення варварства, завжди наявної загрози тотальної катастрофи феномени, не пов'язані з підтримкою життя, набирають сміховинного аспекту. Хоча митці можуть бути байдужі до культурного механізму, що й так усе поглинає й нічого, навіть більш-менш добре, не відкидає, цей механізм однаково позначає все, що процвітає в ньому, якимсь елементом своєї об'єктивної байдужості. Те, що Маркс, певною мірою ще невинно, називав культурними потребами в концепції загального культурного рівня суспільства, мало свою діалектику в тому, що тим часом культуру вшанували більшою честю, зрікшись її й не беручи участі в її святах, хіба що до того примусять силоміць. Естетичні мотиви не менш критичні до культурних потреб, ніж реальні мотиви. Ідея художніх творів хоче урвати одвічне чергування потреби та її задоволення, а не коїти злочин проти незадоволених потреб, даючи їм ерзацне задоволення. Кожна естетична й соціологічна теорія потреб послуговується тим, що має характерну старомодну назву естетичного переживання. Недостатність естетичного переживання, тобто живого художнього сприйняття, якби таке й справді існувало, можна добачити в самій його конституції. Гіпотеза про наявність естетичного переживання спирається на припущення про еквівалентність між змістом переживання — або, як висловитись приблизно, емоційною експресією художніх творів — і суб'єктивним переживанням реципієнта. Слухач, так би мовити, має збуджуватись, коли музика поводиться збуджено, тимчасом, як він, тією мірою, якою розуміє що-небудь, повинен — що настирливіше жестикулює художній твір — емоційно ставати дедалі байдужішим. Наука навряд чи може вигадати щось чужіше мистецтву, ніж ті експерименти, під час яких уявляють, ніби естетичне враження і естетичне переживання можна виміряти ударами

пульсу. Джерело будь-якої такої еквівалентності каламутне. Те, що начебто слід переживати в художньому творі, — згідно з популярними уявленнями, почуття автора, — лише частковий елемент художніх творів і, звичайно, не вирішальний. Художні твори — не протоколи чуттєвих потягів, слухачі вкрай не люблять таких протоколів, і їх якнайменшою мірою можна "знову пережити"; ці потяги радше радикально модифіковані незалежним вузлом художнього твору. Взаємодію конструктивних та міметично експресивних елементів у мистецтві теорія переживань просто згнітила або перекрутила, бо тієї гіпотетичної еквівалентності немає, і вона лиш абстрагує один з часткових елементів. Цей аспект, усунений з естетичного вузла твору і знову пересаджений до емпіричного світу, вдруге стає іншим того, чим він, хай там як, є в художньому творі. Враження, спричинене видатними художніми творами, не використовують для пробудження власних, згнічених за інших обставин емоцій. Це враження — радше мить, коли реципієнт забуває про себе і зникає в художньому творі: це мить приголомшеності. Реципієнт не відчуває землі під ногами: можливість істини, втілена в естетичному образі, стає відчутною. Така — в найповнішому значенні цього слова — безпосередність відносин із художнім твором є функцією опосередкування, пронизливого і всеохопного сприйняття, що миттю набирає форми й потребує для цього всієї свідомості, а не якихось ізольованих подразників та реакцій. Сприйняття мистецтва як сприйняття його правди чи неправди — це більше ніж суб'єктивне переживання: це прорив об'єктивності в суб'єктивну свідомість. Завдяки цьому прориву сприйняття стає опосередкованим саме там, де суб'єктивна реакція найінтенсивніша. В Бетховена чимало ситуацій — це *scènes à faire*, незакінчені сцени, можливо, навіть із ґанджем інсценізації. Поява в "Дев'ятій симфонії" репризи, що є результатом симфонічного процесу, вшановує її початковий вступ. Реприза гримить, немов приголомшливі слова: "Отак воно". Реакцією може бути приголомшеність, забарвлена страхом перед пригніченням; своєю утверджувальністю музика каже ще й правду про неправду. Не висловлюючи суджень, художні твори немов пальцем показують на свій зміст, хоч унаслідок цього він не стає дискурсивним. Спонтанна реакція реципієнта — це мімезис безпосередності цього жесту. Проте художні твори аж ніяк не вичерпуються ним. Позиція, якої цей музичний пасаж, колись інтеґрований, досягає завдяки цьому жесту, підлягає критиці, яка запитує, чи спроможність буття таким, а не іншим, — на образ якого

спрямовані такі миті в мистецтві, — є покажчиком його правди. Повне сприйняття, що закінчується судженням про позбавлений суджень художній твір, вимагає постанови, а отже, певної концепції. Переживання — тільки елемент такого сприйняття, й до того ж хибний, бо схильний до навіювань. Такі художні твори, як "Дев'ята симфонія", використовують навіювання: сила, якої вони досягають завдяки своїй структурі, стає силою їхнього впливу. В розвитку музики після Бетховена суґестивна сила художніх творів, спершу запозичена в суспільства, відбивається на суспільство, стаючи аґітаційною та ідеологічною. Приголомшеність, гостро протиставлена звичайному уявленню про переживання, не забезпечує ніякого конкретного задоволення для Я й не подібна до втіхи. Це радше нагадування про ліквідацію Я, що внаслідок приголомшеності усвідомлює свою обмеженість та скінченність. Це сприйняття суперечить ослабленню Я, яким маніпулює індустрія культури. Індустрії культури ідея приголомшеності видається пустою дурницею, і саме в цьому, напевне, полягають найглибші причини деестетизації мистецтва. Я, щоб бодай на мить визирнути з тієї в'язниці, якою є воно само, потребує не розпорошення, а щонайбільшої напруги, і це вберігає приголомшеність, цю, зрештою, мимовільну поведінку, від реґресії. Кант в "Естетиці піднесеного" слушно репрезентував силу суб'єкта як передумову піднесеного. Щоправда, ліквідацію Я перед лицем мистецтва слід розуміти не буквальніше, ніж саме мистецтво. Та, оскільки те, що називають естетичними переживаннями, є як переживання психологічно реальним, навряд чи було б можливо зрозуміти їх, якби і їм надати ілюзорності мистецтва. Переживання — це не "неначе". Хоча зникнення Я в мить приголомшеності не реальне, запаморочення, яке з'являється при цьому, несумісне з художнім сприйняттям. На кілька митей Я усвідомлює реальну можливість відкинути своє самозбереження, хоч аж ніяк не спромагається реалізувати цю можливість. Ілюзію становить не естетична приголомшеність, а її ставлення до об'єктивності: у своїй безпосередності приголомшеність відчуває ту потенційну можливість так, неначе вона реалізована. Я опиняється в полоні неметафоричної свідомості, що розбиває естетичну ілюзію, і така ситуація сама по собі не остаточна, а теж ілюзія. Для суб'єкта це перетворює мистецтво в те, чим воно є в собі, — в історичний голос пригніченої природи, критичний, зрештою, до принципу Я, цього внутрішнього аґента репресії. Суб'єктивне сприйняття, спрямоване проти Я, — це елемент об'єктивної істини мистецтва. Нато-

міть той, хто переживає художні твори, пов'язуючи їх із собою, не переживає їх; те, що вважають за переживання, — це тицьнутий у руки культурний сурогат. Навіть про цей сурогат поширені надто прості уявлення. Продукти індустрії культури, плиткіші й стандартизованіші, ніж може коли-небудь бути їхній шанувальник, можуть водночас перешкоджати тому ототожненню, що є їхньою метою. Запитання, якої шкоди індустрія культури завдає людям, мабуть, надто наївне, бо її вплив набагато розмитіший, ніж припускає форма запитання. Порожній час, виповнений порожнечею, навіть не продукує фальшивої свідомості, а тільки з допомогою зусилля лишає все таким, яким воно є.

Елемент об'єктивної практики, притаманний мистецтву, стає суб'єктивною інтенцією там, де внаслідок об'єктивної тенденції суспільства і критичної рефлексії мистецтва його антитеза до суспільства стає непримиренною. Поширена назва цієї суб'єктивної інтенції — заанґажованість. Заанґажованість — вищий ступінь рефлексії, ніж тенденція, бо це не просто намагання поліпшити незадовільну ситуацію, хоча заанґажоване надто легко симпатизує ідеї розв'язку проблем із допомогою відповідних їм заходів; заанґажованість спрямована на зміну передумов ситуацій, а не просто на пусті пропозиції, і саме цією мірою вона схиляється до естетичної категорії сутності. Полемічна самоусвідомленість мистецтва зумовлює його одуховлення; що чутливіше мистецтво до чуттєвої безпосередності, з якою його давніше ототожнювали, то критичніше воно до грубої реальності, що як продовження природних станів репродукує себе через суспільство в щораз ширшій формі. Критична рефлексивна тенденція одуховлення не тільки формально загострює відносини мистецтва з його тематичним матеріалом. Розрив Ґеґеля з сенсуалістичною естетикою вподобань був частиною як одуховлення художнього твору, так і акцентуації на його тематичному матеріалі. Завдяки одуховленню художній твір стає в собі тим, що колись сліпо вважали за його вплив на інший дух. Уявлення про заанґажованість не слід розуміти надто буквально. Коли заанґажованість стає нормою цензури, в її ставленні до художніх творів повторюється той елемент соціального контролю, до якого вони стоять в опозиції ще до всякої контрольованої заанґажованості. Але це аж ніяк не означає відкидання, згідно з примхами естетики вподобань, таких категорій, як категорія тенденції, і навіть її незграбних похідних. Те, що вони реєструють, стає їхнім леґітимним тематичним матеріалом у фазі, коли вони вмотивовані не чим

іншим, як тугою і бажанням, щоб світ став іншим, ніж він є. Але це аж ніяк не звільняє художні твори від дії закону форми; навіть духовний зміст зостається матеріалом, і художні твори споживають його й тоді, коли їхня самоусвідомленість гадає, ніби цей тематичний матеріал є сутністю. Брехт не навчав нічого, чого б не можна було зрозуміти незалежно від його п'єс і набагато точніше через теорію або чого б уже не знали знайомі з його творчістю глядачі: того, що багатії живуть краще за злидарів, що світ несправедливий, що гноблення зберігається, попри формальну рівність, що об'єктивне зло перетворює приватну доброту на її протилежність, що, — напевне, сумнівна мудрість, — доброта потребує маски зла. Але сентенційна несамовитість, з якою Брехт перетворює отакі аж ніяк не росяно свіжі думки в сценічні жести, надає його творам властивого їм тону; дидактичність веде його до драматургічних новацій, що відкидають відмерлий театр психології та інтриґи. В його п'єсах тези виконують зовсім інші функції, ніж ті, що мав на увазі їхній зміст. Вони стають конститутивними, роблять драму антиілюзійною, сприяють розпаду єдності вузла значення. Саме це, а не заанґажованість, становить їхню якість, але ця якість невіддільна від заанґажованості, стає її міметичним елементом. Брехтова заанґажованість немов спричиняє художнім творам те, до чого вони історично тяжіють і самі: підкопує їх. В заанґажованості, як часто трапляється, завдяки дедалі більшому контролю та практичності розкривається те, що було закритим у мистецтві. Тим, чим художні твори були в-собі, вони стають тепер для-себе. Іманентність художніх творів, їхня квазіапріорна дистанція від емпіричного світу, була б нереальною без перспективи світу, зміненого самоусвідомленою практикою. Шекспір у "Ромео і Джульєті" не пропаґував кохання без родинної опіки, але без туги за станом, коли кохання вже не буде спотворене й засуджене патріархальною чи будь-якою іншою владою, присутність обох закоханих, що розчинились одне в одному, не мала б тієї принадності — безслівної, безóбразної утопічності, — над якою поки що були безвладними століття; табу, яке забороняє пізнання будь-якої реальної утопії, поширюється й на художні твори. Практика — це не вплив художніх творів; вона інкапсульована в їхньому правдивому змісті. Саме таким чином заанґажованість спромагається стати естетичною продуктивною силою. Загалом обурення тенденційністю і обурення заанґажованістю однаково підпорядковані. Ідеологічне завдання підтримувати чистоту культури кориться бажанню, щоб у фетишизованій культурі, а

отже, й у реальному житті все лишалося по-старому. Таке обурення має багато спільного з обуренням, спрямованим із протилежної позиції й стандартизованим у фразі про вежу зі слонової кості, з якої має вийти мистецтво за доби, що ревно проголошує себе добою масових комунікацій. За спільний знаменник тут править провідна думка, і, хоча Брехт, дослухаючись до свого смаку, уникав цього словосполучення, сама ця ідея аж ніяк не була чужою позитивістові, який причаївся в ньому. Ці обидві позиції вкрай самосуперечливі. "Дон Кіхот" міг служити якійсь конкретній та ні з чим не пов'язаній тенденції — скасуванню лицарського роману, традиція якого тяглася з феодальної доби до буржуазної. Завдяки цій скромній тенденції "Дон Кіхот" став зразковим художнім твором. Антагонізм літературних жанрів, у якому зародився твір Сервантеса, перетворився в його руках на антагонізм історичної доби — на, зрештою, метафізичний, автентичний вияв кризи іманентного значення у світі, позбавленому чарів. Нетенденційні художні твори, як-от "Страждання молодого Вертера", великою мірою посприяли емансипації буржуазної свідомості в Німеччині. Ґете, зобразивши зіткнення суспільства з почуттями юнака, який, з'ясувавши, що його не кохають, наклав на себе руки, завзято протестував проти зашкарублої дрібнобуржуазності, навіть не називаючи її. А втім, те спільне, що мають обидві головні цензурні позиції буржуазної свідомості, — художній твір не повинен хотіти змінити світ і повинен бути тут раз і назавжди, — є *plaidoyer*, промовою, на захист статус-кво; те спільне захищає примиреність художнього твору зі світом, а промова пильнує, щоб були підтримані санкціоновані форми громадської свідомості. У відмові від статус-кво нині збігаються заанґажоване й герметичне мистецтво. Втручання заборонене реїфікованою свідомістю, бо воно вдруге реїфікує вже реїфікований художній твір; реїфікованій свідомості об'єктивація художнього твору супроти суспільства видається соціальною нейтралізацією цього твору. Спрямований назовні аспект художніх творів стає фальсифікованим як їхня сутність, незважаючи на процес їхнього формування чи, зрештою, їхній правдивий зміст. А тим часом жоден художній твір не може бути соціально правдивим, не будучи правдивим сам по собі, і так само й навпаки: соціально фальшива свідомість не може стати чимсь естетично автентичним. Соціальний та іманентний аспекти художніх творів не збігаються, але й не розходяться цілковито, як хотілося б і фетишизмові культури, і практицизмові. Те, завдяки чому правдивий зміст художніх творів,

спираючись на їхню естетичну комплекцію, вказує за межі цієї комплекції, забезпечує творам їхнє соціальне значення. Така двоїстість — аж ніяк не загальна умова, що панує абстрактно над усією сферою мистецтва, а становить життєвий елемент мистецтва і вкарбована в кожен художній твір. Мистецтво стає соціальним через своє в-собі і стає в-собі завдяки суспільним виробничим силам, що діють у ньому. Діалектика соціального і в-собі художнього твору — це діалектика його власної конституції тією мірою, якою він не терпить нічого внутрішнього, що не виявилося б назовні, нічого зовнішнього, що не було б носієм внутрішнього — правдивого змісту.

Двоїстість художніх творів — як незалежних структур і соціальних феноменів — породжує осциляцію критеріїв: незалежні художні твори провокують звинувачення в соціальній байдужості і, зрештою, в злочинній реакційності; натомість твори, що реалізують соціально однозначні, дискурсивні судження, заперечують таким чином мистецтво, а водночас і самі себе. Іманентна критика, напевне, може пробитися крізь ці альтернативи. Стефан Ґеорґе, безперечно, заслужив докір у соціальній реакційності задовго до того, як написав афоризми своєї потаємної Німеччини, так само як і поезія для злидарів кінця вісімдесятих—початку дев'яностих років, скажімо, вірші Арно Гольца, заслуговує критики за грубу неестетичність. Але цим обом типам творів слід протиставити їхню власну концепцію. Власноруч інсценізовані аристократичні манери Ґеорґе суперечать самоочевидній вищості, яку вони постулюють, і тому не мають успіху як художні; рядок: "І нам бракує не букету мира"[1] викликає сміх, так само як і вірш про одного пізньоримського імператора, що, звелівши вбити свого брата, зграбно підбирає складки своєї пурпурової тоґи[2]. Насильство соціальної позиції Ґеорґе — результат невдалого ототожнення — виявляється в його ліриці насильними актами мови, що сплямовують чистоту самодостатніх художніх творів, які прагнув створити Ґеорґе. В запрограмованому естетизмі фальшива соціальна свідомість стала гострим тоном, що викриває його неправду. Не ігноруючи різницю в якості між Ґеорґе, що, попри все, був видатним ліричним поетом, і пересічними натуралістами, слід звернути увагу й на те, що вони мають спільного: соціально-критичний зміст їхніх п'єс та віршів майже завжди поверховий і набагато відстає від характерних для їхньої

[1] *Stefan George*. Werke, ibid. — Bd. I. — S. 14 ("Neuländische Liebesmahle II").
[2] Пор.: *Там само*. — С. 50 ("O mutter meiner mutter und Erlauchte").

доби здобутків соціальної теорії, якою вони навряд чи цікавилися по-справжньому. Щоб довести це твердження, досить такого вірша Арно Гольца, як "Соціальні аристократи", цієї пародії на політичне лицемірство. Оскільки художньо вони звертаються до суспільства словами, то почуваються зобов'язаними вульґарному ідеалізмові, скажімо, в образі робітника, що мріє про щось вище, хоч яким воно може бути, і що внаслідок примхи долі — свого класового походження — не може його досягнути. Питання про леґітимацію його суто буржуазного ідеалу — піднестися — знехтуване. Натуралізм, завдяки таким своїм новаціям, як відмова від традиційних категорій форми, трохи замкненого, самодостатнього розгортання сюжету, а подекуди, як-от у Золя, навіть емпіричного плину часу, набагато проґресивніший, ніж його концепція. Нещадний, немов аконцептуальний виклад емпіричних деталей у *"Ventre de Paris"* ("Череві Парижа") зруйнував звичну поверхневу послідовність роману, і то способом, що скидався на пізнішу, монадологічно-асоціативну форму роману. Через те натуралізм реґресував, окрім хіба випадків, коли наважувався на крайнощі. Йти за інтенціями — суперечить його принципові. Але натуралістичні п'єси рясніють місцями, намір яких очевидний: люди мають говорити як їм заманеться, проте, дотримуючись сценічних вказівок автора, говорять так, як не говоритиме ніхто. В реалістичному театрі вже є непослідовність, яка полягає в тому, що люди, ще не розкривши рота, дуже точно знають, що вони збираються сказати. Напевне, реалістична п'єса не може організуватися відповідно до своєї концепції і стає *à contre cœur*, всупереч власній волі, дадаїстською; внаслідок неминучого мінімуму стилізації реалізм визнає свою неможливість і фактично скасовує себе. Зазнавши впливу індустрії культури, він став ошуканством мас. Причина духовно одностайного відкидання Зудермана, напевне, полягає в тому, що його ходовий товар розкриває те, що талановитіші від нього натуралісти приховують: маніпулятивний, фіктивний аспект кожного жесту, який претендує, що тут нема жодного слова вигадки, тоді як вигадка повиває кожне слово, промовлене зі сцени, незважаючи на його опір. Ці продукти — апріорі культурні товари — легко спокусити стати наївним та утверджувальним образом культури. Навіть естетично немає двох типів істини. З драматургії Бекета можна дізнатись, як суперечливі вимоги можуть взаємопоєднуватись, не стаючи кепським компромісом між начебто доброю формою і належним соціальним змістом. Асоціативна логіка Бекета, коли одне речення

тягне за собою інше речення або відповідь, так само як у музиці певна тема зумовлює своє продовження або свій контраст, відкидає будь-яке наслідування емпіричної логіки. Результатом є те, що емпірично суттєве — в прихованій формі — інкорпороване відповідно до свого точного історичного значення та інтеґроване до ігрового характеру твору. Твір виражає об'єктивний стан як свідомості, так і реальності, що визначає ту свідомість. Неґативність суб'єкта як істинну форму об'єктивності можна зобразити лиш у радикально суб'єктивній формі, а не припускаючи якусь начебто вищу об'єктивність. Здитинілі й криваві блазні, які кривляються й на яких розпався Бекетів суб'єкт, — це історична правда про суб'єкт, а здитинілим є соціалістичний реалізм. У п'єсі "Чекаючи Ґодо" відносини панування і служіння разом з їхньою старечою божевільною формою є тематичними у фазі, коли контроль над роботою інших людей триває, тим часом як людство вже не потребує цієї роботи для свого самозбереження. Цей мотив, справді один з найсуттєвіших законів сучасного суспільства, розкрито далі в "Ендшпілі". В обох творах Бекетова техніка жбурляє його на периферію: розділ Ґеґеля перетворюється на анекдоти, яким соціально-критичні функції не менш властиві, ніж драматургічні. В "Ендшпілі" телуричну часткову катастрофу, найкривавіший із Бекетових блазенських жартів, припущено як тематично, так і формально; вона розбила складовий елемент мистецтва — його генезу. Мистецтво еміґрувало на позицію, що давно перестала бути позицією, бо нема вже більше позицій, з яких можна було б назвати або, вживши слово, яке в даному контексті остаточно викриває свою сміховинність, сформувати катастрофу. "Ендшпіль" — це п'єса і не про атомну бомбу, і не позбавлена змісту; рішуче заперечення її змісту стає її формальним принципом і запереченням змісту взагалі. Бекетова творчість дає страшну відповідь мистецтву, що своєю вихідною точкою, своїм дистанціюванням від практики перед лицем смертельної загрози стає ідеологією внаслідок невинності самої своєї форми, і то незалежно від будь-якого змісту. Саме цим можна пояснити наплив комічного в емфатичні художні твори. Він має і свій соціальний аспект. Оскільки ці твори немов із заплющеними очима породжують рух тільки з власних глибин, їхній рух перетворюється на тупцяння на місці й декларує себе таким, так само як непоступлива поважність художнього твору декларує себе як несерйозність, як гру. Мистецтво може бути примиреним зі своїм власним існуванням тільки тим, що виставляє свою ілюзорність, свою внутрішню порож-

нечу. Нині його найобов'язковішим критерієм є те, що, непримирене з будь-яким реалістичним обманом, воно, відповідно до своєї комплекції, не терпить у собі нічого невинного. В будь-якому мистецтві, яке ще можливе, соціальна критика має підніматися до рівня форми, до стирання всякого очевидного соціального змісту.

Із дедалі більшою організованістю всіх сфер культури, зростає бажання теоретично, а також і практично приписати мистецтву його місце в суспільстві, і саме це становить мету незліченних конференцій *round table*, за круглим столом, і симпозіумів. Тільки-но мистецтво було визнане як соціальний факт, соціологічне визначення контексту мистецтва стало почуватися немов вищим від мистецтва й порядкує ним. Припущення часто полягає в тому, що об'єктивність позбавленого вартостей позитивістського пізнання вища від начебто суто суб'єктивних естетичних позицій. Такі намагання й самі потребують соціальної критики. Вони мовчки прагнуть примату керування й керованого світу, всупереч навіть тому, що не хоче бути поглинутим тотальною соціалізацією або принаймні опирається їй. Суверенітет топографічного ока, яке локалізує феномени, щоб дослідити їхню функцію та їхнє право на існування, — це просто узурпація. Цей суверенітет нехтує діалектику естетичної якості і функціонального суспільства. Акцент *a priori*, як визначено наперед конформізмом, припадає якщо не на ідеологічний вплив, то принаймні на споживчий характер мистецтва, відкидаючи все те, що сьогодні править за об'єкт соціальної рефлексії про мистецтво. Оскільки поширення технічних адміністративних процедур поєдналося з науковим апаратом досліджень, воно звертається до тих інтелектуалів, котрі, хоч і відчувають якісь нові суспільні потреби, не відчувають жодних потреб нового мистецтва. Їхня ментальність — це ментальність уявної соціологічної доповіді, яка повинна мати назву "Роль телебачення в пристосуванні Європи до країн, які розвиваються". Соціальна рефлексія про мистецтво не може зробити жодного внеску в такому дусі, — хіба що зробить його тематичним і, отже, опиратиметься йому. Й тоді, як і тепер, слушні слова Штоєрмана, мовляв, що більше зроблено для культури, то більшим злом це обертається для неї.

Для сучасної свідомості, а надто для молоді, що бере участь в акціях протесту, іманентні труднощі мистецтва — не меншою мірою, ніж його соціальна ізоляція, — стали звинуваченням мистецтва. Це прикмета історичної ситуації, й ті, хто прагне скасувати мистецтво, будуть останніми, хто признається в

цьому. Авангардистські перешкоди естетично авангардним заходам — такі ж химерні, як і віра, що вони революційні і що революція — це форма краси: несприйняття мистецтва стоїть не над, а під культурою, а заангажованість — це просто не що інше, як брак таланту або зосередження, ослаблення енергії. Їхні найнедавніші, мабуть, ще за фашизму практиковані трюки знову підносять слабкість Я, нездатність до сублімації й винагороджують лінії найменшого опору моральними заохоченнями. Кажуть, мовляв, доба мистецтва минулася, тепер надходить пора реалізувати його правдивий зміст, який безумовно ототожнюють із соціальним змістом мистецтва, і такий вердикт — тоталітарний. Те, що нині претендує, ніби воно просто вичитане з матеріалу, і внаслідок своєї тупості справді становить найпереконливішу причину засуджувати мистецтво, насправді чинить насильство над матеріалом. Тієї миті, коли мистецтво заборонене й вирішено, що його вже не має бути, воно серед керованого світу знову здобуває своє право на існування, заперечення якого теж скидається на якийсь адміністративний акт. Той, хто хоче скасувати мистецтво, плекає ілюзію, ніби можна здійснити вирішальну зміну. Утрируваний реалізм нереалістичний. Поява кожного автентичного художнього твору суперечить *pronunciamento*, що такі твори вже не можуть з'явитися. Скасування мистецтва в напівварварському суспільстві, що скочується до цілковитого варварства, стає соціальним партнером варварства. Прихильники скасування мистецтва, дарма що завжди розводяться про конкретне, засуджують абстрактно та сумарно, вони сліпі до точних і нерозв'язаних завдань і невикористаних можливостей, пригнічених найнедавнішими естетичними акціями, — скажімо, завдань і можливостей справді вільної музики, що пронизує свободу суб'єкта, а не полишена подібній до речі, відчуженій випадковості. Але тут немає суперечки про те, чи необхідне мистецтво. Це питання поставлене фальшиво, бо необхідність мистецтва, — якщо вона взагалі може бути там, де йдеться про царство свободи, — це його ненеобхідність. Оцінка мистецтва мірою необхідності потай зміцнює принцип обміну, філістерську перейнятість тим, що можна отримати за нього. Вердикт, мовляв, мистецтва далі вже не буде, — це шанобливе споглядання якогось уявленого стану, — сам по собі є буржуазним залежаним товаром, наморщеним, занепокоєним чолом: "Куди це нас може завести?" Але саме таку телеологію й відкидає мистецтво тією мірою, якою є повноважним представником у-собі, якого ще не існує. З історико-філософського погляду,

що менше художні твори відповідають концепції свого щабля розвитку, то більше вони мають значення. Запитання "Що далі?" — це замаскована форма соціального контролю. Немало сучасних художніх творів можна охарактеризувати як анархію, що немов сама зумовлює висновок. Смертний вирок, оголошений мистецтву, що й сам написаний на тих творах, які хотіли б замінити мистецтво, скидається на вердикт, що його оголосила чирвова королева Льюїса Керола: "*Off with their heads!*", "Зітніть їм голови!" Після таких зітнень звукам попу, в яких відлунює *popular music*, знову приростає голова. Мистецтво має боятися всього, крім нігілізму імпотенції. Внаслідок своїх соціальних проскрипцій мистецтво деґрадує саме до того *fait social*, роль якого воно відмовляється брати. Марксистську теорію ідеології, двозначну саму по собі, фальсифікують як тотальну теорію ідеології мангаймівського стилю і сліпо переносять на мистецтво. Якщо ідеологія — це соціально фальшива свідомість, із цього аж ніяк не випливає, що всяка свідомість ідеологічна. Останні квартети Бетховена тільки той зіпхнув у потойбічний світ застарілої ілюзії, хто не знає й не розуміє їх. Те, чи мистецтво ще можливе сьогодні, не можна визначити згори, на основі ступеня розвитку суспільних виробничих відносин. Питання радше залежить від рівня розвитку виробничих сил. Воно охоплює те, що можливе, але ще не реалізоване, — мистецтво, яке не дає позитивістській ідеології тероризувати себе. Не менш легітимно, ніж була легітимною критика з боку Герберта Маркузе утверджувального характеру культури, сформульовано вимогу вивчення індивідуального художнього твору, бо інакше він стане якоюсь спрямованою проти культури спілкою, не кращою за будь-який товар культури. Несамовита критика культури не радикальна. Якщо утверджувальність справді становить елемент мистецтва, вона не більш абсолютно фальшива, ніж абсолютно фальшива сама культура, зазнавши поразки. Культура стримує варварство, тобто найгірше; вона не тільки пригнічує природу, а й зберігає її завдяки пригніченню, і це відлунює в запозиченому в рільництва уявленні про культуру. Життя увічнене завдяки культурі — разом із перспективою пристойного життя, і відлуння цього увічнення відчувається в автентичних художніх творах. Утверджувальність аж ніяк не створює німба навколо статус-кво; симпатизуючи всьому сутньому, вона бореться зі смертю — метою всякого панування. Сумніватися в цьому можна тільки коштом віри, що й сама смерть — це надія.

Двоїстий характер мистецтва — як того, що відокремилося від емпіричної реальності, а отже, й від функціонального контексту суспільства, а водночас і як частини емпіричної реальності та функціонального контексту суспільства, — безпосередньо виявляється в естетичних феноменах, що є як естетичними, так і *faits sociaux*. Вони потребують подвійного спостереження, яке можна постулювати як щось ціле не більшою мірою, ніж естетичну незалежність і мистецтво — як щось соціальне. Цей двоїстий характер стає фізіогномічно очевидним, коли — байдуже, зумисне чи ні — слухати чи бачити мистецтво ззовні, а проте мистецтво завжди потребує такого зовнішнього погляду для захисту від фетишизації своєї незалежності. Музику — чи то її виконують у кафе, чи то, як часто в Америці, транслюють завдяки телефонічним пристроям для гостей у ресторанах — можна перетворити в щось зовсім інше, і тоді гамір розмов, бряжчання посуду і взагалі будь-що стають її частиною. Музика чекає неуважливості слухача, щоб виконати свою функцію, і то навряд чи менше, ніж у стані своєї незалежності сподівається його уваги. Попурі, композиції інколи бувають виготовлені з окремих частин художніх творів, але завдяки монтажу ці частини докорінно змінюються. Такі функції музики, як зігрівання людей або заглушування тиші, перетворюють музику в те, що позначають як настрій, у заперечення (що набуло товарного характеру) нудьги, породженої сірятиною товарного світу. Сфера розваг, віддавна інтегрована у виробництво, засвідчує панування цього елементу культури над рештою виявів культури. Ці елементи антагоністичні. Підпорядкування незалежних художніх творів елементові соціальної функції, який закопаний у кожному художньому творі і з якого протягом тривалого процесу виникло мистецтво, завдає мистецтву удару в найвразливіше місце. Але клієнт у кафе, що, раптом вражений музикою, починає напружено слухати її, може й справді відчути свою чужість реальності, а решті людей видаватиметься смішним. У цьому антагонізмі постають фундаментальні відносини мистецтва і суспільства. Сприйняття мистецтва ззовні руйнує його континуум, так само як попурі зумисне руйнує його в матеріалі. Коли слухати оркестрові твори Бетховена в коридорах концертних залів, від них лишається не більше, ніж удари литавр, і навіть у партитурі вони репрезентують авторитарний жест, який художній твір запозичив у суспільства, щоб сублімувати його в розробці композиції. Адже обидві характерні риси мистецтва аж ніяк не цілковито байдужі одна до одної. Якщо автентичний музичний твір

заблукає в соціальній сфері фонової музики, він несподівано спромагається трансцендувати цю сферу чистотою, яку заплямовує ужиткова функція. З іншого боку, годі приховати походження автентичних художніх творів, як-от тих ударів литавр у Бетховена, від гетерономних соціальних функцій; те, що дратувало Ріхарда Ваґнера в Моцарта як залишки дивертисменту, відтоді загострилось у *soupçon*, підозру, навіть проти тих художніх творів, які доброхіть відмовилися служити розвагам. Після доби естетичної незалежності становище митця в суспільстві, тією мірою, якою це має значення для масової рецепції, має тенденцію повернутись у гетерономність. Якщо до Французької революції митці були лакеями, після неї вони стали майстрами розваг. Індустрія культури називає своїх *crack*, першокласних, виконавців на ім'я, так само як старші офіціанти та перукарі по-дружньому називають *jet set*, обраних клієнтів. Скасування різниці між художником як естетичним суб'єктом і художником як емпіричною постаттю водночас свідчить про скасування дистанції художнього твору від емпіричного світу, проте мистецтво внаслідок цього не повертається в царство свободи, якого не існує. Ця створена з допомогою ошуканства близькість до емпіричного світу збільшує прибутки. З позиції самого мистецтва його двоїстий характер чіпляється до кожного художнього твору як тавро його нечесного походження, так само як суспільство трактувало колись митців як нечесних людей. Але це походження — ще й осереддя міметичної сутності мистецтва. Ця нечесність, що суперечить гідності, на яку претендує незалежність мистецтва, й бундючиться, маючи нечисте сумління внаслідок своєї участі в суспільстві, робить йому честь як глум із чесності суспільно-корисної праці.

Протягом останніх сорока — п'ятдесяти років завжди мінливі відносини соціальної практики і мистецтва цілком могли радикально змінитися. Під час першої світової війни й до Сталіна художня і політична прогресивна думка йшли в парі, і той, хто виріс тієї пори, *a priori* вважав мистецтво за те, чим воно історично ніколи не було, — за апріорно ліве з погляду політики. Відтоді Жданов та Ульбріхт не тільки скували художні виробничі сили диктатом соціалістичного реалізму, а й зруйнували їх; із соціального погляду естетична регресія, в якій вони завинили, вочевидь становить дрібнобуржуазну фіксацію. Натомість протягом десятиріч після другої світової війни та поділу світу на два політичні блоки панівні кола на Заході підписали мирну угоду (що підлягає скасуванню) з радикальним

мистецтвом: розвиток абстрактного малярства фінансувала важка німецька промисловість, а у Франції міністром культури в кабінеті де Ґоля був Андре Мальро. Авангардні доктрини, якщо сприймати їхню опозицію до *communis opinio*, громадської думки, досить абстрактно і якщо й самі вони певною мірою лишалися поміркованими, інколи могли піддаватись елітарній переінтерпретації, і це засвідчують такі прізвища, як Паунд та Еліот. Бен'ямін ще у футуризмі добачив фашистські схильності[1], походження яких можна простежити аж до деяких периферійних рис Бодлерового модерну. Одначе у своїх пізніших творах Бен'ямін дистанціювався від естетичного авангарду там, де він не дотримувався вказівок комуністичної партії, і тут, мабуть, певну роль відіграла ненависть Брехта до інтелектуалів *Tui*. Елітарну ізоляцію прогресивного мистецтва слід приписувати не так самому мистецтву, як суспільству; неусвідомлені стандарти мас — це ті самі стандарти, яких потребують для свого збереження відносини, що в них інтеґровані маси, а тиск гетерономного життя змушує їх розпорошуватися, перешкоджає концентрації сильного Я, яке вимагає чогось нешаблонного. Це живить озлоблення: озлобленість мас до того, в чому їм відмовлено внаслідок існування привілеїв на освіту, і — з часів Стріндберґа й Шенберґа — озлобленість естетично прогресивного до мас. Глибока прірва між естетичними *trouvailles*, знахідками, і політичними поглядами, що виявляються в змісті та інтенціях художніх творів, дуже шкодить художній послідовності. Соціальні інтерпретації давньої літератури на основі її змісту мають непевну вартість. Інтерпретація грецьких міфів, скажімо, інтерпретація Віко міфу про Кадма була геніальною. Натомість Брехтів намір звести Шекспірові п'єси до ідеї класової боротьби навряд чи міг завести дуже далеко, і при цьому нехтувалося найістотніше в п'єсах, окрім хіба тих, де класова боротьба була безпосередньою темою. Це аж ніяк не твердження, мовляв, суттєве — соціально байдуже, а з суто людських позицій — позачасне, бо стверджувати таке було б дурницею. Але соціальний елемент опосередкований об'єктивним формальним настроєм п'єс — тим, що Лукач назвав їхньою "перспективою". Соціальними в Шекспіра є такі категорії, як індивід і пристрасть, такі риси, як буржуазна конкретність Калібана, а також легковажні венеціанські купці, концепція напівматріархального світу в "Макбеті" та "Королі Лірі", абсолютна огида до влади в "Антонії і Клеопатрі", а та-

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 395 seq.

кож жест зречення Просперо. Натомість конфлікти патриціїв та плебеїв, узяті з римської історії, — це просто культурні товари. В Шекспіра що буквальніше розуміти марксистську тезу, ніби вся історія — це історія класової боротьби, то сумнівнішою вона видається. Класова боротьба об'єктивно припускає високий ступінь соціальної інтеґрації та диференціації, а суб'єктивно вимагає класової свідомості, зародки якої з'явилися тільки в буржуазному суспільстві. Немає нічого нового в тому, що сам клас — соціальне підпорядкування атомів загальній концепції, що виражає як їхні конститутивні, так і гетерономні відносини, — за своєю структурою є буржуазною реальністю. Соціальні антагонізми існують із давніх-давен, але соціальною боротьбою стають лише принагідно: там, де почала формуватися пов'язана з буржуазним суспільством класова економіка. Тому інтерпретація всього історичного як класової боротьби трохи відгонить анахронічним *air*, духом, як і взагалі вся модель ліберального підприємницького капіталізму, на основі якої Маркс вибудовував свої конструкції та екстраполяції. Звісно, соціальні антагонізми всюди проблискують у Шекспірових п'єсах, але виявляються через індивідів, а колективно тільки в масових сценах, що йдуть за такими штампами, як, скажімо, навіюваність натовпу. З соціальної перспективи справді стає очевидним, що Шекспір не міг бути Беконом. Ранньобуржуазний діалектичний драматург дивився на *theatrum mundi*, світовий театр, із перспективи не прогресу, а жертв цього прогресу. Відокремлення цих колізій, завдяки як соціальній, так і естетичній зрілості, було обтяжене заборонами з боку соціальної структури. Якщо в мистецтві формальні характеристики не можна беззастережно інтерпретувати з погляду політики, все формальне в мистецтві однаково має вияви у змісті, які сягають аж до політики. В емансипації форми, якої прагне все справді нове мистецтво, зашифроване передусім визволення суспільства, бо форма, цей естетичний вузол усього одиничного, репрезентує в художньому творі соціальні відносини, і тому визволена форма огидна сутньому. Це підтверджує й психоаналіз. Згідно з психоаналізом, усе мистецтво — як заперечення принципу реальності — протестує проти батьківського образу й саме цією мірою революційне. Це об'єктивно зумовлює участь у політиці неполітичного. Доки соціальна структура ще не злютувалася так, щоб сама форма стала підривним протестом, доти відносини художніх творів із даною соціальною реальністю були не дуже напружені. Не капітулюючи цілком перед тією реальністю, мистецтво могло

привласнити собі соціальні елементи без зайвих церемоній, і далі вочевидь скидалося на суспільство, й комунікувалося з ним. Нині соціально-критичний елемент художніх творів став опозицією проти емпіричної реальності як такої, тоді як сама реальність стала своєю подвоєною ідеологією, квінтесенцією панування. А чи стане мистецтво соціально байдужим, пустою грою і декорацією суспільної метушні, залежить від того, якою мірою його конструкції та монтажі — це водночас і демонтаж, що приймає й одразу руйнує елементи реальності, а потім вільно формує їх у щось інше. Те, чи спромагається мистецтво, трансцендуючи емпіричну реальність, конкретизувати свої відносини з трансцендованим, становить єдність естетичних та соціальних критеріїв мистецтва, і саме це є своєрідною прерогативою мистецтва. Тоді б мистецтво, не піддаючись впливу політичних активістів і не висловлюючи того, що їм до вподоби, не мало б жодних сумнівів, чого воно хоче. Пікасо й Сартр, не боячись суперечності, вибрали політику, яка засуджувала те, що вони обстоювали естетично, і тільки тому терпіла їх, що їхні прізвища мали пропаґандистську вартість. Їхня позиція імпонує, бо ту суперечність, що має об'єктивні підстави, вони не розв'язали суб'єктивно, однозначно визнавши якусь одну тезу або її протилежність. Критика їхньої позиції слушна тільки як критика політики, яку вони обстоювали. Чванькувате твердження, ніби вони краяли власну плоть, непереконливе. Серед апорій нинішньої доби не останнє місце посідає така: не є слушною жодна думка, яка не шкодить інтересам, ба навіть об'єктивним інтересам тих, хто дотримується її.

Нині дуже послідовно використовують термінологію формалізму та соціалістичного реалізму, щоб розрізняти незалежну і соціальну сутність мистецтва. Завдяки цій термінології керований світ використовує для своїх цілей і об'єктивну діалектику, причаєну в подвійному характері кожного художнього твору: відокремлює овець від цапів. Ця дихотомія фальшива, бо репрезентує обидва динамічно пов'язані елементи як прості альтернативи. Індивідуальний художник начебто має вибирати. Завдяки соціальному генеральному плану, що завжди лежить напохваті, дороговкази завжди скеровують художника в антиформалістичному напрямі; інші художники вкрай обмежені визначеною поділом праці вузькою спеціалізацією і, можливо, навіть плекають наївні буржуазні ілюзії. Дбайлива любов, із якою апаратчики виводять непокірних митців з ізоляції, цілком узгоджується з убивством Меєрхольда. Насправді абстрактного протиставлення формалістичного й неформалі-

стичного мистецтва дотримуватися не можна, якщо мистецтво хоче бути чимсь більшим, ніж відкритим або прихованим *pep talk*, запальними промовами. Десь під час першої світової війни або трохи згодом модерне малярство поляризувалося на кубізм і сюрреалізм. Але сам кубізм повстав своїм змістом проти буржуазного уявлення про нерозривну чисту іманентність художніх творів. Натомість такі видатні сюрреалісти, як Макс Ернст і Андре Масон, що відмовились іти на поступки ринку і спершу протестували проти сфери самого мистецтва, згодом дедалі більше наближались до формальних принципів, а Масон великою мірою зрікався репрезентативності, — що більше ідея шоку, який швидко розподілявсь у тематичному матеріалі, перетворювалась на техніку малярства. Якщо звичний світ має бути викритий спалахом світла як ілюзія, то телеологічно вже був ступлений крок до нерепрезентативності. Конструктивізм, офіційний антагоніст реалізму, завдяки своїй антиілюзійній мові мав глибший зв'язок з історичним перетворенням реальності, ніж реалізм, що давно вже покритий романтичним лаком: адже його принцип — удаване примирення з об'єктом, — став поступово романтичним. З погляду змісту імпульси конструктивізму були імпульсами завжди проблематичної адекватності мистецтва світові, позбавленому чарів, якої вже не можна було досягти з допомогою звичайних реалістичних методів, не вдаючись до академізму. Те, що сьогодні називає себе *informell*, загалом стає естетичним, тільки артикулюючись як форма, бо інакше воно було б не чим іншим, як документом. У таких взірцевих митців доби, як Шенберґ, Клее, Пікасо, експресивний міметичний елемент і конструктивний елемент мають однакову інтенсивність, і то не тому, що вони шукали якусь поганеньку середню точку між цими елементами, а завдяки крайнощам, проте кожен з цих елементів наснажений змістом, виражає негативність страждань, а конструкція — це спроба протистояти стражданням відчуження, долаючи їх на обрії не зменшеної, а отже, вже не насильної раціональності. Як у мисленні, так і в мистецтві форма і зміст окремі тією мірою, якою вони взаємоопосередковані. Концепції прогресу та реакції навряд чи застосовні в мистецтві, поки згоджуватися на абстрактну дихотомію форми і змісту. Ця дихотомія повторюється в утверджувальності та контрутверджувальності. Дехто називає митців реакційними, бо вони начебто обстоюють соціально реакційні тези або самою формою своїх творів нібито допомагають політичній реакції якимсь проголошеним, але незбагненним способом; інші на-

зивають їх реакціонерами тому, що вони опускаються нижче рівня художніх продуктивних сил. Але зміст [*Gehalt*] видатних художніх творів може відхилятися від поглядів їхніх авторів. Цілком очевидно, що Стріндберґ репресивно поставив із ніг на голову буржуазно-визвольні інтенції Ібсена. З іншого боку, його формальні новації, відмова від драматичного реалізму й реконструкція сновидного досвіду об'єктивно критичні. Вони набагато автентичніше засвідчують перехід суспільства до жахіття, ніж найсміливіші звинувачення Горького. Саме цією мірою вони є й соціально прогресивними, зародком самоусвідомлення тієї катастрофи, до якої готувалося буржуазне індивідуалістичне суспільство: в ньому абсолютно індивідуальне стало такою примарою, як у "Примарній сонаті". Контрапунктом до цього є найвидатніші твори натуралізму: непом'якшений жах першого акту п'єси Гауптмана "Вшестя Ганеле" спричиняє перетворення точної репродукції на несамовиту експресію. Соціальна критика реалізму, відродженого політичним декретом, має значення лише тоді, коли не капітулює перед принципом *l'art pour l'art*. Соціально неправдиве в цьому протесті проти суспільства стає історично очевидним. Ретельно дібрані слова, скажімо, в Барбе Д'Оревільї збліднули до старомодної наївності, що личить мистецькому раю останньою чергою; сатанізм, як помітив ще Олдос Гакслі, став комічним. Зло, якого Бодлерові та Ніцше бракувало в ліберальному XIX ст., було для них не більше, ніж маскою потягів, уже вільних від вікторіанського згнічення, а в XX ст. уже як продукт згнічених потягів зло прорвалося крізь цивілізаційні бар'єри з такою жорстокістю, проти якої Бодлерові страшні прокляття видавалися самою невинністю, що ґротескно контрастує зі своїм пафосом. Бодлер, попри всю незмірну вищість, був провісником юґендстилю. Неправда юґендстилю була прикрашанням життя без його зміни; сама краса стала, таким чином, пустою і, як будь-яке абстрактне заперечення, піддалася інтеґрації з запереченим. Фантасмагорія естетичного світу, якому не заважають жодні цілі, стала алібі для субестетичного світу.

Про філософію і взагалі теоретичне мислення можна сказати, що вони страждають від ідеалістичного упередження тією мірою, якою користуються самими концепціями; лише через них філософія розглядає те, з чим вони пов'язані, а без них — ніколи. Її сизіфова праця полягає у відображенні, а отже, де є змога, й корекції неправди та провини, що їх вона бере на себе. Філософія не може вклеїти в текст свій онтичний субстрат і, говорячи про нього, вже робить його тим, від чого хоче визво-

литись. Модерне мистецтво реєструє невдоволення цим, відколи Пікасо став порушувати єдність своїх картин клаптями газет, і саме від цього походить увесь монтаж. Естетика віддає належне соціальному елементові тим, що він не імітований (адже імітація зробила б його придатним для мистецтва), а радше впорснутий у мистецтво актом саботажу. Саме мистецтво дає вибухнути неправді своєї чистої іманентності, так само як емпіричні руїни, позбавлені свого контексту, піддаються іманентному принципу конструкції. Мистецтво, вочевидь і добровільно поступаючись грубому матеріалові, хоче надолужити шкоду, якої дух — як думка, так і мистецтво — завдав своєму іншому, на яке він покликається і яке прагне зробити красномовним. Це є визначуваним значенням позбавленого значення, чужого інтенціям елементу модерного мистецтва, що охоплює і гібридизацію мистецтв, і *happenings*, хепенінґи. Під цим слід розуміти не так фарисейсько-кар'єристський вирок традиційному мистецтву, як спробу навіть заперечення мистецтва поглинути його власною силою. Дещо в традиційному мистецтві соціально вже неможливе, однак це не призводить до втрати всієї правди. Замість цього традиційне мистецтво опускається на історичну геологічну верству, яка живій свідомості доступна лише через заперечення, але без якої не було б ніякого мистецтва, — верству німого покликання на те, що гарне, але при цьому немає гострого розмежування між природою і художнім твором. Цей елемент суперечить дезінтеґраційному елементові, в який перетворилася правда мистецтва, проте живе й далі, бо, як формотворча сила, визнає насильство того, чим він вимірює себе. Саме завдяки цій ідеї мистецтво споріднене з миром. Без перспективи миру мистецтво було б не менш неправдивим, ніж унаслідок передбаченого примирення. Краса в мистецтві — це ілюзія справді мирного. Це те, до чого прихиляється навіть згнічене насильство форми в своєму поєднанні ворожих і по-різному зорієнтованих елементів.

Висновування естетичного реалізму з філософського матеріалізму фальшиве. Звичайно, як форма пізнання, мистецтво зумовлює пізнання реальності, але немає жодної реальності, що не була б соціальною. Таким чином, правдивий зміст і соціальний зміст опосередковані, хоча пізнавальний характер мистецтва, його правдивий зміст трансцендує пізнання реальності як сутнього. Мистецтво стає соціальним пізнанням, зрозумівши сутність, а не розводячись про неї, не ілюструючи її й не імітуючи її якимсь способом. Епістемологічну критику ідеалізму, що забезпечує об'єктові елемент пріоритетності, не мо-

жна просто переносити на мистецтво. Об'єкт у мистецтві і об'єкт в емпіричній реальності — зовсім різні. Об'єкт у мистецтві — це виготовлений мистецтвом художній твір, що як містить у собі елементи емпіричної реальності, так і викривлює та усуває їх, реконструюючи їх згідно з власним законом художнього твору. Тільки завдяки такій трансформації, а не через і так уже неодмінно фальшувальну фотографію мистецтво віддає належне емпіричній реальності, є образом її прихованої сутності і заслуженого трепету перед нею як перед чимсь страхітливим. Примат об'єкта утверджений естетично тільки в характері мистецтва як неусвідомленої історіографії, нагадування про переможене, згнічене і, напевне, можливе. Примат об'єкта як потенційна свобода того, що є, від панування виявляється в мистецтві як його свобода від об'єктів. Якщо мистецтво має збагнути свій зміст [*Gehalt*] у своєму іншому, це інше не можна приписувати мистецтву, бо воно припадає йому лиш у його іманентному вузлі. Мистецтво заперечує неґативність примату об'єкта, заперечує своє непримирене й гетерономне, якому воно дає змогу проступити навіть крізь ілюзію примирення в художніх творах.

Prima vista, на перший погляд, одному арґументові діалектичного матеріалізму аж ніяк не бракує переконливої сили. Позиція радикального модернізму, стверджує арґумент, — це позиція соліпсизму, монади, що вперто відгородилася від інтерсуб'єктивності. Реїфікований поділ праці став шаленством. Це глузування з людства, що сподівається реалізації. Але й сам соліпсизм, як показала матеріалістична критика й давно вже довела видатна філософія, — ілюзорний, це засліплення безпосередності для-себе, що ідеологічно відмовляється допустити власне опосередкування. Звісно, правда, що теорія, прозирнувши універсальне соціальне опосередкування, концептуально трансцендувала соліпсизм. Але мистецтво, цей мімезис, доведений до самоусвідомлення, однаково пов'язане з поривом, з безпосередністю сприйняття, бо інакше його було б годі відрізнити від науки і, в найкращому разі, воно було б своєрідним авансом тій науці, а здебільшого — лише соціальним репортажем. Колективні способи виробництва невеличкими групами сьогодні вже можна уявити, а в деяких засобах масової інформації їх навіть вимагають; осереддям сприйняття в усіх наявних суспільствах є монади. Оскільки індивідуалізація, а також пов'язані з нею страждання — соціальний закон, суспільство можна сприйняти лиш індивідуально. Основа у вигляді безпосереднього колективного суб'єкта була б нещи-

рою і засудила б художній твір до неправди, забравши єдину можливість сприйняття, що нині відкрита для нього. Якщо на основі свого теоретичного мислення мистецтво орієнтується корективно, відповідно до своєї опосередкованості й намагається уникнути монадного характеру, визнаного за соціальну ілюзію, теоретична істина зостається зовні від нього і стає неправдою: художній твір гетерономно жертвує своєю іманентною визначеністю. Згідно з критичною теорією, саме усвідомлення суспільства аж ніяк не виводить, у будь-якому реальному розумінні цього слова, за межі соціально накинутої об'єктивної структури, так само як, звичайно, й художній твір, що, відповідно до своїх передумов, і сам є фраґментом соціальної реальності. Властивості, що її діалектичний матеріалізм антиматеріалістично приписує художньому творові й вимагає від нього, цей твір набуває хіба що там, де у своїй об'єктивно накинутій монадологічно замкненій структурі він розвиває свою ситуацію так далеко, що вона стає критикою цієї ситуації. Справжня межа між мистецтвом та іншим пізнанням може полягати в тому, що пізнання здатне думати про те, що виходить за його межі, без самозречення, тоді як усі свої варті уваги та пам'яті вироби мистецтво наповнює, спираючись на ту історичну позицію, на якій воно опинилось. Для художньої форми реакції суттєве значення має живлення з боку історично можливого для неї. Саме в цьому аспекті й слід розуміти термін субстанційність у мистецтві. Якщо мистецтво задля теоретично вищої соціальної правди хоче більшого, ніж сприйняття, яке досяжне для нього і яке воно може формувати, це сприйняття стає гіршим, і об'єктивна істина, яку мистецтво бере собі за критерій, занапащається, стаючи вигадкою, яка залатує розрив між суб'єктом і об'єктом. Удаваний реалізм — це таке фальшиве примирення суб'єкта і об'єкта, що найутопічніші фантазії про майбутнє мистецтва не спромагаються уявити собі мистецтво, яке знову буде реалістичним, не віддавшись несвободі. Інше мистецтва полягає в його іманентності тому, що, як і суб'єкт, іманентність мистецтва соціально опосередкована в собі. Свій латентний соціальний зміст мистецтво має зробити красномовним: заглибитись у себе, щоб вийти за свої межі. Воно здійснює критику соліпсизму завдяки силі екстеріоризації у своїй власній техніці як техніці об'єктивації. Завдяки своїй формі мистецтво трансцендує голий і ув'язнений суб'єкт; те, що прагне зумисне приховати його ув'язненість, стає інфантильним і робить зі своєї гетерономії етично-соціальне досягнення. Тут можна заперечити, що й народні демократії

найрізноманітніших типів ще досі сповнені антагонізмів, і тому навіть за їхньої влади можна стати тільки на відчужену позицію, проте від реалізованого гуманізму можна було б сподіватися, що він, на щастя, вже не потребуватиме модерну і знову цілком задовольниться традиційним мистецтвом, хоча таке припущення насправді не дуже й відрізняється від доктрини переможного індивідуалізму. Коли висловитись прямо, в основі цього припущення лежить філістерський штамп, мовляв, модерне мистецтво стало не менш огидним, ніж світ, у якому воно виникло, тож світ заслужив його, інакше не може й бути, але, звичайно, така ситуація не триватиме вічно. Насправді тут нема чого перемагати, й саме це слово — *index falsi*, показник брехні. Годі заперечити, що антагоністична ситуація, яку молодий Маркс назвав відчуженням і самовідчуженням, була аж ніяк не найслабшим чинником при побудові нового мистецтва. Але модерн не був ні копією, ні репродукцією цієї ситуації. Внаслідок свого викриття й переведення в образ ця ситуація стала своїм іншим і такою вільною, якою ця ситуація ніколи не дозволяє бути живому. Якщо сьогодні мистецтво стало ідеологічним додатком до незамиреного світу, то цілком можливо, що в замиреному суспільстві мистецтво минувшини знову почне розвиватися, але якби нове мистецтво знову повернулося б до тиші й порядку, до утверджувальної відображувальності й гармонії, це було б жертвою свободи. Годі навіть уявити собі форму мистецтва в зміненому суспільстві. Порівнюючи з мистецтвом минувшини й нинішнім мистецтвом, воно буде чимсь іншим, але було б краще, щоб якогось чудового дня мистецтво зникло взагалі, ніж забуло про страждання, яке становить його експресію і в якому полягає субстанція форми. Це страждання — людський зміст, що його фальшує несвобода, перетворюючи в позитивність. Якщо, згідно з бажаннями, майбутнє мистецтво знову стане позитивним, зросте підозра, що в реальності й далі існує неґативність; ця підозра є завжди, реґрес загрожує ненастанно, і свободою, що все-таки була б свободою від принципу володіння, не можна володіти. Але чим би тоді було мистецтво як історіографія, струсивши з себе спогади нагромаджених страждань?

Paralipomena

Естетика висуває до філософії претензії за те, що академічна система звела естетику до рівня простої галузі. Естетика вимагає від філософії саме того, чого філософія й не зробила: щоб вона вилучала феномени з їхнього чистого існування й доводила їх до саморефлексії; це була б рефлексія про те, що скам'яніло в науках, а не якась окрема наука по той бік від них. Таким чином, естетика поступається тому, чого її об'єкт, як і будь-який об'єкт, безпосередньо шукає. Кожен художній твір, щоб бути цілком сприйнятим, потребує міркувань, а отже, й філософії, що є не чим іншим, як міркуваннями, які не піддаються жодним обмеженням. Розуміння і критика — це те саме; здатність розуміти, усвідомлення того, що розуміють, як чогось духовного — це не що інше, як здатність розрізняти в об'єкті правдиве і фальшиве, хоч якою мірою таке диференціювання мусить відхилятися від процедур звичайної логіки. В емфатичному аспекті мистецтво — це пізнання, проте не пізнання об'єктів. Тільки той розуміє художній твір, хто розуміє його як складний вузол істини, а це неминуче зумовлює відносини художнього твору з неправдою — його власною і тією, яка зовні від нього; будь-яке інше судження про художні твори буде довільним. Тому художні твори вимагають адекватного ставлення до себе. Художні твори постулюють те, що колись було метою філософії мистецтва, яка у своїй традиційній формі вже не досягає її, коли зважити як на сучасну свідомість, так і на сучасні художні твори.

Естетика, позбавлена вартостей, — дурниця. Зрозуміти художні твори, як, зрештою, добре знав Брехт, означає усвідомити елемент їхньої логічності та його протилежність, а також їхні розлами та їхнє значення. Ніхто не зрозуміє Ваґнерового "Мейстерзінґера", якщо не помітить того викритого Ніцше елементу нарцисично вдаваної позитивності, тобто елементу неправди. Відокремлення розуміння від вартості — це науковий захід; без вартостей нічого не можна зрозуміти естетично, і навпаки. В мистецтві говорити про вартість доречніше, ніж у будь-якій ін-

шій сфері. Кожен художній твір запитує, наче мім: "Я чудовий, хіба не так?" — і відповіддю на це є оцінювальне ставлення.

Якщо спроба естетики нині обов'язково припускає критику її загальних принципів і норм, то й сама ця спроба неодмінно має бути обмежена засобом універсального мислення. Естетика аж ніяк не повинна усувати цю суперечність. Естетика має визнати та відобразити її, корячись теоретичній потребі, яку категорично мистецтво реєструє за доби своєї рефлексії. Необхідність такої універсальності аж ніяк не легітимує якогось реального вчення про естетичні інваріанти. В обов'язково універсальних визначеннях сконцентрувалися результати історичного процесу — те, що (якщо трохи змінити слова Аристотеля) було мистецтвом. Універсальні визначення мистецтва — це те, у що розвинулось мистецтво. Історична ситуація, геть утративши будь-який *raison d'être* мистецтва, повертається в минуле, шукаючи концепції мистецтва, що ретроспективно набуває певної єдності. Ця єдність не абстрактна, а радше розгортання мистецтва згідно з його власною концепцією. Отже, всюди теорія мистецтва припускає його конкретний аналіз, і то не як доказ чи приклад, а як його передумову. Бен'ямін, що з погляду філософії довів занурення в конкретний художній твір до краю, в своїй теорії репродукції сам відчув спонуку здійснити історичний поворот до універсального мислення[1].

Вимогу, щоб естетика була рефлексією художнього сприйняття, не відкидаючи рішуче свого теоретичного характеру, з погляду методології можна найповніше задовольнити, інкорпорувавши розвиток концепції до традиційних категорій і зіткнувши їх із художнім сприйняттям. При цьому не можна побудувати жодного континууму між обома полюсами. Засіб теорії абстрактний, і це годі приховати використанням ілюстративних прикладів. Крім того, інколи цілком може проскочити іскра — як-от у Гегелевій "Феноменології духу" — між конкретністю духовного сприйняття і засобом універсальної концепції, і то таким чином, що конкретне — вже не ілюстрація, а сама річ, навколо якої обертаються абстрактні міркування, але якій не можна знайти назву. Для цього про естетику слід міркувати й на основі виробничого аспекту, що охоплює об'єктивні проблеми і вимоги, репрезентовані самими продуктами. Примат виробничої сфери в художніх творах — це пріоритет

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 366 seq.

їхньої сутності як продуктів суспільної праці, на відміну від випадковості їхнього суб'єктивного виготовлення. Проте відносин із традиційними категоріями годі уникнути, бо тільки рефлексія цих категорій дає змогу відкрити теорію художньому сприйняттю. У зміні категорій, що її виражає і здійснює така рефлексія, історичне сприйняття проникає в теорію. Завдяки історичній діалектиці, яку думка визволяє в традиційних категоріях, ці категорії втрачають свою сумнівну абстрактність, але не жертвуючи універсальним, що притаманне мисленню: естетика спрямована на конкретну універсальність. Найвигадливіший аналіз окремих художніх творів — це ще не естетика; це їхня неадекватність, так само як і їхня вищість від того, що називають мистецтвознавством. Реальне художнє сприйняття легітимує покликання на традиційні категорії, бо ці категорії не зникли в сучасних художніх творах, а повертаються в своєму запереченні. Сприйняття закінчується естетикою: вона робить послідовним та усвідомленим те, що в художніх творах переплутане й непослідовне і що недостатньою мірою властиве окремому художньому творові. Саме в цьому аспекті навіть неідеалістична естетика оперує "ідеями".

Якісна різниця між мистецтвом і наукою полягає не просто у використанні науки як інструмента для пізнання мистецтва. Категорії, що їх використовує наука, перебувають у таких дивних відносинах із внутрішньохудожніми категоріями, що проекція художніх категорій на наукові уявлення неминуче стирає те, що годилося пояснити. Дедалі більша причетність технології до художніх творів не повинна спонукати нас підпорядкувати їх тому типові розуму, що продукує технологію й далі існує в ній.

Від античної доби збереглось уявлення про художній твір як щось об'єктивне, опосередковане суб'єктивністю. Бо інакше мистецтво і справді було б довільною в собі, байдужою для інших і, можливо, історично застарілою розвагою. Воно б зводилося до рівня ерзацного продукту суспільства, енергію якого вже не споживає заробляння на прожиток і в якому, проте, обмежене безпосереднє задоволення інстинктів. Мистецтво опирається цьому як затятий протест проти того позитивізму, що хотів би підпорядкувати його універсальному для-іншого. Мистецтво, втягнене в соціальну мережу ілюзії, не може бути тим, проти чого воно протестує, але його існування несумісне з силою, що хоче принизити і зламати його. Те, що промовляє

з видатних художніх творів, суперечить претензіям суб'єктивного розуму на тотальність. Його неправда виявляється в об'єктивності художніх творів. Відокремлене від своєї іманентної претензії на об'єктивність, мистецтво було б не чим іншим, як більш-менш організованою системою подразників, що зумовлюють рефлекси, які мистецтво аутично й догматично приписуватиме тій системі, а не тим, на кого воно діє. Внаслідок цього зникне різниця між художніми творами і суто чуттєвими якостями, мистецтво стане чимсь емпіричним, або, коли висловитися по-американському, *a battery of tests*, сукупністю тестів, тож адекватним засобом реєстрації мистецтва був би програмний аналіз або дослідження пересічних групових реакцій на художні твори і жанри, а проте, мабуть, із поваги до визнаних галузей культури, позитивізм, здається, рідко доходить до таких крайнощів, які є логічним наслідком його власного методу. Якщо як теорія пізнання позитивізм заперечує будь-яке об'єктивне значення кожної думки, що не зводиться до протокольних речень, і приписує її до мистецтва, він *a limine*, з порога, заперечує мистецтво, хоч і не признається в цьому, і сприймає мистецтво не серйозніше, ніж утомлений бізнесмен, що вдається до нього як до масажу; якби мистецтво відповідало позитивістським критеріям, позитивізм був би трансцендентним суб'єктом мистецтва. Концепція мистецтва, якої прагне позитивізм, збігається з концепцією мистецтва індустрії культури, яка справді організовує свої продукти як систему подразників, що її суб'єктивна теорія проекцій підсовує замість мистецтва. Геґелів аргумент проти суб'єктивної естетики, основаної на враженнях реципієнта, спирався на її довільність. Але це ще не все. Індустрія культури з допомогою середньостатистичних даних визначає суб'єктивний елемент впливу й робить його універсальним законом. Він стає об'єктивним духом. Але це аж ніяк не ослаблює Геґелевої критики. Адже універсальність сучасного стилю — це неґативна безпосередність, ліквідація будь-яких претензій на істину з боку художнього твору, а також перманентний обман реципієнта внаслідок імпліцитного запевнення, що тільки задля його власного добра в нього просто відбирають гроші, забезпечені йому сконцентрованою економічною могутністю. Усе це якраз і спрямовує естетику — а також соціологію, тією мірою, якою вона виконує для суб'єктивної естетики додаткову функцію як соціологія начебто комунікацій, — на об'єктивність художнього твору. У своїх практичних дослідженнях позитивістсько настроєні вчені, що працюють, скажімо, з тестом Мюрея, від-

кидають будь-який аналіз об'єктивно експресивного змісту тестових образів, які, на їхню думку, надто залежать від спостерігача, щоб мати значення для науки; зрештою, вони змушені дотримуватися такого підходу й до тих художніх творів, які, на відміну від тестових образів, не спрямовані на реципієнта, а виставляють перед ним свою об'єктивність. Із простими запевненнями, мовляв, художні твори — аж ніяк не сума подразників, позитивізмові було б так само легко впоратись, як із будь-якою апологетикою. Крім того, він може покінчити з художніми творами як раціоналізацією і проекцією, що добрі лише на те, щоб створити собі соціальний статус, змодельований за характером ставлення до мистецтва мільйонів філістерів від культури. Або, виявивши радикалізм, позитивізм може дискваліфікувати об'єктивність мистецтва як пережиток анімізму, що, як і будь-який пережиток, має поступитися просвітництву. Той, хто не дасть виторгувати в себе сприйняття об'єктивності й відмовляється відступити владу над мистецтвом тим, хто чужий мистецтву, повинен діяти іманентно, прив'язуватися до суб'єктивних форм реакції, простим відображенням яких — у позитивістському людському розумі — є мистецтво та його зміст. У позитивістському погляді має слушність трюїзм, що без сприйняття мистецтва ми б нічого не знали про нього і не могли б говорити про нього. Але це сприйняття містить різницю, яку нехтує позитивізм; коли висловитися гостро, вона полягає в тому, чи використовують якийсь шляґер, у якому нема чого розуміти, як екран для найрізноманітніших психологічних проекцій, чи, може, художній твір розуміють, підпорядковуючись його власній дисципліні. Те, що філософська естетика вважає в мистецтві за визвольне, або, коли скористатися її мовою, за те, що трансцендує простір і час, було самозаперечennям спостерігача, що, по суті, розчиняється в художньому творі. Цього вимагають художні твори, і таке розчиняння — *index veri et falsi*, показник правди і фальші, тих творів; тільки той, хто підпорядковується об'єктивним критеріям мистецтва, розуміє його; той, хто не переймається ними, — просто споживач. А проте суб'єктивний елемент підтримує адекватні відносини з мистецтвом: що дужче намагання взяти участь у реалізації художнього твору і його структурної динаміки, що більше спостереження вкладає суб'єкт у художній твір, то успішніше цей суб'єкт, забувши про себе, усвідомлює об'єктивність твору; навіть у рецепції твору суб'єктивність опосередковує об'єктивність. Не тільки в піднесеному, як зазначав Кант, а в усьому гарному суб'єкт усвідомлює свою

нікчемність і досягає понад нею того, що є іншим. Учення Канта про піднесене хибне лише тим, що протилежність тієї нікчемності він тлумачить як реальну нескінченність і знову приписує її збагненному суб'єктові. Страждання перед лицем краси — це туга за тим, що відгороджене від суб'єкта суб'єктивною перешкодою, але суб'єкт, однак, знає про нього, що воно правдивіше, ніж він сам. Сприйняття, яке без насильства було б вільним від перешкоди, виникає тоді, коли суб'єкт здається на ласку естетичного закону форми. Спостерігач укладає угоду з художнім твором, щоб той заговорив. Той, хто наполягає, начебто він щось "має" від художнього твору, по-філістерському переносить відносини володіння в те, що вкрай далеке від них; він поширює поведінку неперервного самозбереження й підпорядковує красу інтересові, що його, як слушно зауважив Кант, краса трансцендує. А те, що без суб'єкта немає ніякої краси і краса стає в-собі лише завдяки своєму для-іншого, — це наслідок того, що суб'єкт сам себе постулює. Оскільки таке самопостулювання спотворює красу, вона потребує суб'єкта, щоб він згадав її в образі. Вечірня журба — це не настрій того, хто відчуває її, але вона повиває тільки того, хто так диференціював сам себе, став суб'єктом такою великою мірою, що вже не сліпий до неї. Тільки сильний і розвинений суб'єкт, продукт усього опанування природи та його несправедливості, має силу й для того, щоб відступити від об'єкта і скасувати своє самопостулювання. Але суб'єкт естетичного суб'єктивізму слабкий, *"outer directed"*, "керований ззовні". Переоцінка суб'єктивного елементу художніх творів і брак зв'язку з художнім твором — еквіваленти. Суб'єкт стає сутністю художнього твору тільки тоді, коли виступає йому навпроти відчужено, зовнішньо і надолужує цю відчуженість тим, що ставить себе на місце художнього твору. А втім, об'єктивність художнього твору не дається пізнанню повністю та адекватно і аж ніяк не є безперечною в художніх творах; різниця між тим, чого вимагає проблема, поставлена художнім твором, і розв'язком цієї проблеми стирається об його об'єктивність. Ця різниця — аж ніяк не фактичні обставини, а ідеал, до якого спрямовані як художній твір, так і його пізнання. Естетична об'єктивність не безпосередня, і того, хто вважає, ніби тримає її в руках, вона заводить на манівці. Бувши безпосередньою, вона б збігалася з чуттєвими феноменами мистецтва і пригнічувала б його духовний елемент, який, проте, недостатній і для себе, і для інших. Естетика означає ще й вивчення умов та опосередкувань об'єктивності мистецтва. Аргументація Гегеля проти

Кантового суб'єктивного обґрунтування естетики дається йому дуже легко: вона без опору проникає в об'єкт (що для нього *a priori* є духом) або в його категорії, які в Ґеґеля ще збігаються з уявленнями про жанри. Разом із крахом абсолютності духу відбувається й крах абсолютності духу художніх творів. Ось чому естетиці так важко не капітулювати перед позитивізмом і не згинути в ньому. Але демонтаж метафізики духу не виганяє з мистецтва дух: духовний елемент мистецтва посилюється й конкретизується, тільки-но з'ясовується, що не все в ньому має бути духом; а втім, цього не мав на увазі навіть Ґеґель. Якщо метафізика духу брала собі за модель мистецтво, то після краху цієї метафізики дух мистецтва немов відродився. Неадекватність суб'єктивно-позитивістських теоретичних поглядів на мистецтво слід доводити в ньому самому, а не висновувати їх із філософії духу. Естетичні норми, які начебто мають відповідати інваріантним формам реакції суб'єкта, що сприймає, емпірично недійсні, так само як і спрямована проти нової музики теза академічної психології, мовляв, вухо нездатне сприймати дуже складні тональні феномени, що далеко відхиляються від природних відносин обертонів; безперечно, є індивіди, які спромагаються їх чути, і немає жодних причин, чому б їх не могли сприймати всі; обмеження тут не трансцендентне, а соціальне, належне до другої природи. Якщо емпірично зорієнтована естетика використовує середні величини як норми, неусвідомлено вона миттю стає на бік соціального конформізму. Те, що така естетика класифікує як приємне або прикре, — це, зрештою, аж ніяк не щось чуттєве за своєю природою, а те, що вже наперед сформоване всім суспільством, те, що воно санкціонує та цензурує, і проти цього завжди протестує художня продукція. Суб'єктивні реакції, як-от огида до зализаності, ця рушійна сила нового мистецтва, — це опір гетерономному традиційному соціальному устроєві, опір, що перейшов до сфери естетичної чутливості. А загалом гіпотетичну основу мистецтва зумовлюють суб'єктивні форми реакції і процедури; навіть випадковістю вподобань керує латентний примус, хоч і не завжди примус із боку твору; байдужа до твору суб'єктивна форма реакції позаестетична. Натомість будь-який суб'єктивний елемент художнього твору вмотивований самим твором. Чутливість митця — це, по суті, здатність дослухатися до твору, здатність бачити його очима самого твору. Що більшою мірою естетика, відповідно з Ґеґелевим постулатом, конструюється на основі руху самого твору, то об'єктивнішою вона стає, то менше вона плутає суб'єктивно об-

ґрунтовані сумнівні інваріанти з об'єктивністю. Заслуга Кроче полягає в тому, що він, дотримуючись духу діалектики, відкинув будь-який критерій, зовнішній щодо твору, а Ґеґелеві зробити те саме заважав класицизм. У своїй "Естетиці" він розірвав діалектику, так само як і в політичній теорії у своїй "Філософії права". Тільки на основі сприйняття радикально номіналістичного нового мистецтва Ґеґелева естетика реалізується повною мірою, і тут відступив навіть Кроче.

Естетичний позитивізм, що замінив теоретичне розшифрування художніх творів реєстрацією враження від них, має, хай там як, свій елемент істини в тому, що зрікся фетишизації художніх творів, яка й сама становить частину індустрії культури та естетичного занепаду. Позитивізм нагадує нам про діалектичний елемент: жоден художній твір не є чистим. Для багатьох естетичних форм, як-от опера, вплив виконував конститутивну роль; якщо внутрішній розвиток жанру примушує його зректися впливу, цей жанр стає, по суті, неможливим. Хто простодушно вважає художній твір за чисте в-собі, що його, однак, і треба сприймати як таке, стає наївною жертвою самопостулювання художнього твору і приймає ілюзію за вищу реальність, сліпий до конститутивного елементу мистецтва. Позитивізм — це нечисте сумління мистецтва, яке нагадує мистецтву, що воно не є безпосередньою правдою.

Хоча теза про проективний характер мистецтва ігнорує його об'єктивність — його якість та правдивий зміст — і перебуває по цей бік емфатичної концепції мистецтва, вона має значення як вияв певної історичної тенденції. Те, що вона по-філістерському заподіює художнім творам, відповідає позитивістській карикатурі на просвітництво, на нескутий суб'єктивний розум. Соціальна вищість розуму проникає в художні твори. Цю тенденцію, яка хотіла б зробити художні твори неможливими внаслідок деестетизації їх, годі зупинити, наполягаючи, що мистецтво має існувати: адже на жодних скрижалях цього не записано. Логічним висновком з теорії мистецтва як суб'єктивної проекції є заперечення мистецтва, бо інакше теорія проекції була б ганебно нейтралізована відповідно до схеми індустрії культури. Але позитивістська свідомість, будучи фальшивою свідомістю, має свої труднощі: вона потребує мистецтва як простору, в який можна випхати все те, чому бракує місця в її задушливій вузькій сфері. Крім того, позитивізм, вірячи у

фактично дане, мусить якось змиритися з мистецтвом уже тільки тому, що воно існує. Позитивісти намагаються виплутатися з цієї дилеми, трактуючи мистецтво не серйозніше, ніж *tired businessman*, утомлений бізнесмен. Це дає їм змогу бути толерантними до художніх творів, які, відповідно до властивого позитивістам мислення, вже не існують.

Як мало художні твори зводяться до своєї генези і якою великою мірою філологічний метод через те недостатній для них, можна продемонструвати з усією очевидністю. Шиканедер не мав потреби мріяти про Бахофена. Шиканедерове лібрето до "Чарівної флейти" контамінує найрізноманітніші джерела, проте не узгоджує їх між собою. Але об'єктивно твір розкриває конфлікт між матріархатом і патріархатом, між місячним і сонячним принципами. Це й пояснює тривкість тексту, що його педантичні розумаки давно вже викривали як нікчемний. Лібрето займає проміжний простір між банальністю і глибокою, незмірною мудрістю, але його вберегло від банальності те, що колоратурна партія Королеви Ночі не репрезентує жодного "лихого принципу".

Естетичне сприйняття кристалізується в окремому художньому творі. А проте жодне естетичне сприйняття не є ізольованим, незалежним від неперервності сприймальної свідомості. Митєве і атомістичне не менше суперечить естетичному сприйняттю, ніж будь-якому іншому сприйняттю: у відносинах із художніми творами як монадами має брати участь застояна сила того, що сконструйоване в естетичній свідомості за межами окремого художнього твору. Саме в цьому сенсі має значення уявлення про "розуміння мистецтва". Неперервність естетичного сприйняття забарвлена всіма іншими сприйняттями і всіма знаннями того, хто сприймає, хоча, звичайно, підтверджується й кореґується лиш у зіткненні з феноменом.

В інтелектуальній рефлексії вподобанню, яке вважає, що має здатність судити, цілком може видатись, ніби *"Renard"* ("Лис") Стравінського набагато переконливіше трактує роман Ведекінда "Лулу", ніж музика Берґа. Музикант знає, наскільки музика Берґа вища від творчості Стравинського, і тому жертвує задля неї суверенітетом естетичної позиції, і саме з таких конфліктів народжується художнє сприйняття.

Чуття, пробуджені художнім твором, реальні, і саме тому позаестетичні. Контрастуючи з цими почуттями, пізнавальна позиція, спрямована проти суб'єкта, що спостерігає, куди справедливіша до естетичного феномена, проте не плутає його з емпіричним існуванням спостерігача. Але те, що художній твір — не тільки естетичний, а й надестетичний і підестетичний, те, що він породжує емпіричні верстви, має характер речі, становить *fait social* і зрештою збігається з метаестетичним в ідеї істини, зумовлює критику хімічно чистого ставлення до мистецтва. Суб'єкт, що сприймає, від якого дистанціюється естетичне сприйняття, повертається в це сприйняття як трансестетичний суб'єкт. Естетичний трепет знову наближає суб'єкт, що був дистанціювався. Хоча художні твори розкриваються спостереженню, вони водночас вводять в оману спостерігача, тримаючи його на відстані як простого глядача; йому розкривається правда художнього твору як така, що має бути і його власною правдою. Мить такого переходу — найвище в мистецтві. Вона рятує суб'єктивність і навіть суб'єктивну естетику завдяки запереченню суб'єктивності. Суб'єкт, якого мистецтво привело в трепет, здійснює реальні сприйняття, проте внаслідок погляду на художній твір як художній твір, у цих сприйняттях розбивається консолідація суб'єкта до власної суб'єктивності й розкривається обмеженість його самопостулювання. Якщо своє справжнє щастя в художніх творах суб'єкт знаходить у мить трепету, це щастя, протиставлене суб'єктові, і в такому разі знаряддям суб'єкта є сльози, які висловлюють ще й жалобу з приводу його власної смертності. Кант відчував щось таке у своїй естетиці піднесеного, яке він вилучив із мистецтва.

Позбавлене наївності ставлення до мистецтва — рефлексія — насправді вимагає наївності в іншому аспекті: естетична свідомість не дозволяє, щоб її сприйняття реґулювало те, що схвалене культурою, а зберігає силу спонтанного реаґування навіть на найавангардніші художні школи. Хоч якою великою мірою індивідуальна, а також художня свідомість опосередкована суспільством, панівним об'єктивним духом, вона однаково зостається геометричною точкою саморефлексії цього духу й поширює його. Наївне ставлення до мистецтва — це джерело засліплення, але той, кому зовсім бракує наївності, — це справді обмежена людина, яка перебуває в полоні того, що їй накинуто.

Ізми слід боронити як гасла, як свідчення універсальних станів рефлексії, а також, оскільки вони формують художні школи, як спадкоємців того, що колись здійснювала традиція. Саме це збуджує лють дихотомічної буржуазної свідомості. Хоча вона наполягає на тому, щоб усе планувати і всього прагнути, під її контролем мистецтво, як і кохання, має бути суто спонтанним, довільним, неусвідомленим. З історико-філософського погляду в цьому їй відмовлено. Табу на гасла — реакційне.

Уявлення про нове — це спадщина того, що давніше хотіло висловити індивідуалістичне уявлення про оригінальність, і йому тим часом опираються ті, хто не хоче нового, хто викриває нове як неоригінальне, а всі прогресивні форми — як безформність.

Якщо нещодавні художні течії вибрали за свій принцип монтаж, підшкірно всі художні твори віддавна мають щось у собі від цього принципу, і це твердження можна було б докладно довести на прикладі плутаної техніки [*Puzzletechnik*], характерної для видатної музики віденського класицизму, яка, проте, дуже точно відповідала ідеалові органічного розвитку, притаманному тогочасній філософії.

Твердження, що структура історії була викривлена внаслідок *parti pris* задля реальних або начебто видатних подій, слушне й тоді, коли йдеться про історію мистецтва. Історія, звичайно, завжди кристалізується у якісно новому, але слід подумати й про антитезу: нове, ця раптова поява якості, діалектичне перетворення, — це ще й ніщо. Це позбавляє переконливості міф про художню творчість. Художник здійснює мінімальний перехід, а не максимальне *creatio ex nihilo*. Диференціалом нового є місце продуктивності. Завдяки безкінечно малому, що має вирішальне значення, індивідуальний художник виявляє себе

як виконавець колективної об'єктивності духу, на відміну від якої, його власна роль зникає, і такий стан імпліцитно засвідчувало уявлення про генія як про рецептивного й пасивного, а це вже відкривало перспективу на те в художніх творах, внаслідок чого вони більші за своє первісне визначення, більші, ніж просто щось виготовлене. Їхнє прагнення бути саме такими, а не іншими, спрямоване проти цього характеру виготовленості, доводячи його аж до краю; суверенний митець хотів би знищити зарозумілість творчості. Саме тут можна знайти крихітку правди у вірі, що все завжди можливе. Клавіатура кожного піаніно містить усю "Апасіонату", композитор має тільки видобути її звідти, а для цього вочевидь уже потрібен Бетховен.

Попри всю огиду до того, що в модерні називають застарілим, ситуація мистецтва, коли зважити на юґендстиль, аж ніяк не змінилася так радикально, як було б до вподоби тій огиді. Це може пояснити як огиду до самого юґендстилю, так і неминущу актуальність творів, які, дарма що не належать до юґендстилю, можна приписати йому, як-от твір Шенберґа *"Pierrot"*, а також багато творів Метерлінка і Стріндберґа. Юґендстиль був першою колективною спробою виділити з мистецтва значення, якого йому бракує, і невдача цієї спроби взірцево характеризує сучасну апорію мистецтва. Ця спроба вибухнула в експресіонізмі; функціоналізм і його еквіваленти в неужитковому мистецтві були її абстрактним запереченням. Ключем до сучасного антимистецтва з Бекетом на чолі може бути ідея конкретизації цього заперечення, вичитування естетично значеннєвого з радикального заперечення метафізичного значення. Естетичний принцип форми завдяки синтезові оформленого сам по собі є постулюванням значення навіть там, де зміст відкидає значення. Саме цією мірою мистецтво, байдуже, що воно стверджує й чого прагне, лишається теологією; його претензія на істину і його спорідненість із неправдою — це те саме. Така ситуація виникає зокрема в юґендстилі. Ситуація сягає кульмінації в питанні, чи після занепаду теології й без теології мистецтво взагалі ще можливе. Коли, як, скажімо, в Ґеґеля, що перший висловив історико-філософські сумніви в такій можливості, необхідність мистецтва існує й далі, мистецтво зберігає певний характер пророцтва; лишається двозначним, чи можливість мистецтва — це справжнє свідчення того, що

збереглось увічненим від теології, а чи відображення увічнених чарів.

Югендстиль, як і засвідчує його назва, — це декларація перманентного дозрівання: утопія, що відкидає свою нездійсненність.

Ненависть до нового породжена певним принципом буржуазної онтології, який вона замовчує: минуще має бути минущим, а смерті має належати останнє слово.

Принцип сенсації завжди пов'язаний із прагненням здійснити епатаж буржуазії і пристосувався до буржуазного механізму перетворення всього на гроші.

Хоч як певно, що концепція нового пов'язана зі згубними соціальними рисами, надто з принципом *nouveauté* на ринку, від неї з часів Бодлера, Мане і "Тристана" неможливо й відмовитися; спроби позбутися її, попри її начебто випадковість і довільність, тільки посилили ту випадковість і довільність.

Загрозлива категорія нового завжди випромінює поваб свободи, сильніший за її згнічувальні, нівеляційні, інколи стерильні аспекти.

Категорія нового як абстрактне заперечення категорії перманентного збігається з цією перманентністю; інваріантність нового — його слабкість.

Модерн постає історично як щось якісно нове, як відміна від вичерпаних, позбавлених енергії зразків, і тому він — не чисто темпоральний, і це принаймні допомагає пояснити, чому, з одного боку, він набирає інваріантних рис, які йому охоче закидають критики, а з другого — чому його не можна скасувати як застарілий. У модерні поєдналося внутрішньоестетичне й соціальне. Що дужче мистецтво змушене опиратися стандартизованому життю, яке йому накидає структура панування, то більше воно нагадує про хаос: забутий хаос стає нещастям. Саме це пояснює брехливість балачок про начебто духовний страх модерного мистецтва; ці балачки заглушують страх сві-

ту, від якого обороняється мистецтво. Страх перед певною формою реакції, що не терпить нічого нового, має цілющий вплив як сором за нікчемність офіційної культури. Ті, хто любить поплескати язиком, мовляв, мистецтво не повинно забувати людей, або перед творами, які видаються їм чужими, запитують, у чому полягає їхня провідна думка, будуть змушені неохоче, а то й без щирої переконаності пожертвувати своїми любими звичками; сором, проте, може започаткувати процес, спрямований іззовні всередину, процес, що зрештою не дає змоги заляканому й далі мекати разом з усіма.

Неможливо розглядати естетичну концепцію нового окремо від індустріальних процесів, які дедалі більшою мірою домінують у суспільному матеріальному виробництві, а питання про те, чи, як, здається, вважає Бен'ямін[1], вони опосередковані завдяки виставлянню художніх творів, лишається відкритим. А втім, промислові техніки, повторення тотожних ритмів і повторюване виробництво тотожного за певним зразком містять водночас і принцип, який суперечить новому. Цей принцип утверджується в антиномії естетично нового.

[1] Пор.: *Walter Benjamin.* Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 375 seq.

Немає нічого просто огидного, ніщо огидне не може стати гарним завдяки своїй функції, і так само немає нічого просто гарного; тривіальна річ, що найгарніший захід сонця, найвродливіша дівчина, точно відображені, можуть стати огидними. А проте елемент безпосередності як у гарному, так і в огидному не так легко притлумити: жоден закоханий, спроможний сприймати різницю, — а це становить умову кохання, — не дасть загинути вроді коханої. Гарне і огидне не треба ні гіпостазувати, ні релятизувати; їхні відносини розкриваються поетапно, і при цьому справді досить часто одне стає запереченням другого. Краса історично є в собі як те, що вириває ся на волю.

Краса багатьох міст засвідчує, як мало емпірично творча суб'єктивність та її єдність збігаються з конститутивним естетичним суб'єктом, — власне, об'єктивною естетичною якістю. Перуджа й Ассизі виявляють найвищий ступінь форми та взаємоузгодженості, хоча цього, напевне, ніхто не прагнув і не передбачав, проте не слід недооцінювати участі планування навіть у тому, що як другу природу вважають органічним. Цьому враженню сприяють лагідні схили гір, червонуваті гірські породи, тобто позаестетичне, що як матеріал людської праці саме є одним з детермінантів форми. При цьому діє як суб'єкт ще й історична неперервність, по суті, об'єктивний дух, що піддається керуванню з боку тієї детермінанти, не вимагаючи, щоб окремий архітектор усвідомлював її. Цей історичний суб'єкт краси великою мірою спрямовує й працю окремого художника. Хоча краса таких міст видається результатом суто зовнішніх чинників, вона має внутрішнє джерело. Іманентна історичність стає з'явищем, а разом з нею розгортається естетична правда.

Ототожнення мистецтва з красою неадекватне, а не просто надто формальне. В тому, чим стало мистецтво, категорія краси становить лиш один елемент, і саме той елемент, який, крім того, зазнав найглибших змін: внаслідок поглинання огидного, категорія краси змінилася в собі, хоч естетика не спромоглась обійтися без неї. Поглинувши огидне, краса лишилася досить сильною, щоб поширитися коштом своєї протилежності.

Ґеґель був першим, хто запротестував проти естетичного сентименталізму, що хотів би добачити зміст художнього твору не в ньому самому, а в тому враженні, яке він справляє. Пізньою формою цього сентименталізму стала концепція настрою, що має своє власне історичне значення. Добре чи погано, але Ґеґелеву естетику ніщо не характеризує так досконало, як її непримиренність з елементом настрою або настроєності художнього твору. Ґеґель наполягає, як і в усій своїй філософії, на несхитності концепції. Це посилює радше об'єктивність художнього твору, ніж його вплив або його суто чуттєвий фасад. Прогрес, якого досяг таким чином Ґеґель, оплачено коштом певної чужості мистецтву, об'єктивність — коштом реїфікації, надміру матеріальності. Цей прогрес загрожує відсунути естетику у сферу дохудожнього, до конкретної поведінки буржуа, що в картині чи п'єсі хоче бачити певний сталий зміст, який він може схопити й за який зможе триматися. Діалектика мистецтва в Ґеґеля обмежується жанрами та їхньою історією й не запроваджена досить радикально в теорію окремого художнього твору. Те, що природна краса не дається визначенню через дух, спонукає Ґеґеля просто знецінити в мистецтві все те, що не є духом *qua*, через, інтенцію. Корелятом інтенції є реїфікація. Корелятом абсолютного виготовлення завжди є виготовлене як фіксований об'єкт. Ґеґель хибно вважає, ніби неречовий аспект мистецтва, пов'язаний із самою концепцією мистецтва, протиставлений емпіричному світові речей. Те, що не має речового характеру в мистецтві, він у полемічному запалі приписує природній красі як її незручну невизначеність. Але саме в цьому елементі природна краса володіє чимсь, без чого художній твір знову повертається до неестетичної простої фактичності. Ті, хто, сприймаючи природу, не спромагаються відокремити її від об'єктів, на які треба діяти, — ця різниця й становить естетичне, — нездатні й до художнього сприйняття. Ґеґелеву думку, мовляв, художня краса — це наслідок заперечення природної краси, а отже, й походить від природної кра-

си, годилося б змінити так, щоб акт, який узагалі породжує усвідомлення чогось гарного, відбувався в безпосередньому сприйнятті, хіба що він і так має постулювати те, що конституює. Концепція художньої краси пов'язана з природною красою: обидві прагнуть відновити природу, відмовившись від її простої безпосередності. Тут слід згадати про Бен'ямінову концепцію аури: "Подану вище концепцію аури, застосовану до історичних об'єктів, можна проілюструвати на прикладі концепції аури природних об'єктів. Ауру природних об'єктів ми визначаємо як унікальний феномен відстані, хоч якою близькою вона може бути. Спочивати пополудні й дивитись на гірські хребти на обрії або на гілку, в затінку якої сидить спостерігач, — саме це й означає вдихати ауру цих гір, цієї гілки"[1]. Те, що тут називають аурою, знайоме художньому сприйняттю під назвою атмосфери художнього твору — того, завдяки чому взаємозв'язок елементів художнього твору вказує на щось поза цими елементами, а кожен окремий елемент вказує на щось поза собою. Саме ця складова частина мистецтва, яку лише викривлено відтворює такий екзистенційно-онтологічний термін, як "настроєність", є в художньому творі тим, що уникає характеру речі, фактичної реальності, тим, що при кожній спробі схарактеризувати атмосферу художнього твору є тільки побіжним та минущим, однак — а це за часів Геґеля навряд чи можна було б собі уявити — дається об'єктивації у формі художньої техніки. Отже, причина, чому аурний елемент не заслуговує тієї Геґелевої заборони, полягає в тому, що куди наполегливіший аналіз може довести: цей елемент — об'єктивне визначення художнього твору. Художній твір вказує на щось поза собою, і цей аспект твору не належить до його концепції: його можна вичитати з конкретної конфігурації кожного художнього твору. Навіть там, де художні твори — наслідуючи процес, який започаткував Бодлер, — позбавляють себе будь-якого атмосферного елементу, він зберігається в них як заперечений елемент, якого цураються. Саме цей аурний елемент має свій прообраз у природі, і цим елементом художній твір набагато глибше пов'язаний із природою, ніж будь-якою фактичною подібністю до природи. Сприймати ауру природи так, як вимагає Бен'ямін у своєму прикладі концепції аури, означає усвідомити в природі те, що, по суті, робить художній твір художнім твором. Якраз це і є тим об'єктивним значенням, до якого не може дорівнятися жодна суб'єктивна

[1] *Walter Benjamin.* Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 372 seq.

інтенція. Художній твір розплющує очі під поглядом спостерігача, емфатично кажучи щось об'єктивне, і можливість такої об'єктивації, яка не просто спроектована з боку спостерігача, має свій взірець у тому виразі меланхолії або спокою, який можна знайти в природі, коли не дивитися на неї як на об'єкт дії. Дистанціювання, на якому так наголошує Бен'ямін у своїй концепції аури, є рудиментарною моделлю дистанціювання природних об'єктів — як потенційних засобів — від практичних цілей. Межа між художнім і дохудожнім сприйняттям — це якраз межа між пануванням механізму ототожнення та інервaціями об'єктивної мови об'єктів. Класичним прикладом філістера є читач, який визначає своє ставлення до художнього твору тим, що може ототожнити себе з його героями, і так само фальшиве ототожнення з безпосередньою емпіричною постаттю свідчить про абсолютну нечутливість до мистецтва. Це безпосереднє ототожнення скасовує дистанцію, а водночас ізолює споживання аури як "щось вище". Щоправда, навіть автентичне ставлення до художнього твору вимагає певного акту ототожнення: треба увійти в твір, взяти в ньому участь, або, як казав Бен'ямін, "вдихнути його ауру". Але засобом цього ставлення є те, що Ґеґель назвав свободою щодо об'єкта: спостерігач повинен не тільки спроектувати на художній твір те, що відбувається в його душі, щоб знайти в творі свою підтвердженість, піднесеність і задоволення, а й навпаки — повинен віддатися художньому творові, ототожнитися з ним, немов самому виконати цей твір. Іншими словами, він повинен підкоритися дисципліні художнього твору, а не вимагати, щоб художній твір дав йому щось. Естетичне ставлення, яке уникає цього, лишається, таким чином, сліпим до того, що в художньому творі є більшим за фактичність випадку, й засвідчує свою єдність із проекційним ставленням, отією *terre à terre*, практичністю, що характерна для всієї сучасної доби й деестетизує художні твори. Корелятом до цього є те, що художні твори стають, з одного боку, речами серед інших речей, а з другого — резервуаром для психології спостерігача. Отже, концепція настрою, що так суперечить суті Ґеґелевої об'єктивної естетики, є, таким чином, недостатньою, бо саме те, що Ґеґель називає в художньому творі істиною, настрій перетворює на її протилежність, у те, що є суто суб'єктивним, — у способи реакції спостерігача, — і репрезентує їх у самому художньому творі відповідно до моделі цієї суб'єктивності.

Настрій у художньому творі колись означав те, в чому вплив і внутрішня конституція твору утворювали каламутну суміш, яка виходила за межі своїх окремих елементів. У подобі піднесеності настрій передавав художній твір емпіричному світові. Хоч одним з обмежень Гегелевої естетики була її сліпота до такого елементу, як настрій, саме в цьому полягала й перевага його естетики, бо вона уникнула сутінок між естетичним та емпіричним суб'єктами.

Перед лицем природи дух усвідомлює не так свою вищість, як гадав Кант, як свою власну природну сутність. Це мить, коли піднесене зворушує суб'єкта до сліз. Нагадування про природу кладе край бундючності його самопостулювання. "Ллються сльози, я знову на землі!" Разом з цим Я духовно виходить зі свого ув'язнення в собі. Щось від свободи висвітлює те, що філософія, злочинно помиляючись, приписує її протилежності — самоуславленню суб'єкта. Чари, що їх суб'єкт накладає на природу, полонять і його самого: свобода прокидається, усвідомлюючи свою подібність до природи. Оскільки краса не підпорядковується природній причинності, яку суб'єкт накидає феноменам, її сферою є сфера можливої свободи.

Не більшою мірою, ніж у будь-якій іншій соціальній сфері, поділ праці в мистецтві становить очевидне гріхопадіння. Там, де мистецтво відображує соціальний примус, до якого воно припряжене, й розкриває таким чином перспективу примирення, воно є одуховленням, але це одуховлення припускає поділ на фізичну й на розумову працю. Тільки завдяки одуховленню, а не внаслідок затятої природності художні твори прориваються мережу панування над природою й формують себе, взоруючись на природу: тільки зсередини можна вийти назовні. Адже інакше мистецтво було б інфантильним. Навіть у духові зберігається щось від міметичного імпульсу — та секуляризована мана, те, що зворушує нас.

У багатьох творах вікторіанської доби, і то не тільки в Англії, сила сексуальності та пов'язаної з нею чуттєвості стає очевидною тільки завдяки її замовчуванню, і це можна довести на прикладі багатьох романів Теодора Шторма. В молодого Брамса, чий геній досі навряд чи був оцінений як слід, є пасажі, сповнені такої чарівливої ніжності, яку звичайно можуть виразити лише ті, хто її позбавлений. Але і в цьому аспекті

ототожнення експресії і суб'єктивності становить надмірне спрощення. Суб'єктивно виражене не потребує ототожнення з суб'єктом, що виражає. У великій кількості випадків виражене є саме тим, чим не є суб'єкт, що виражає; суб'єктивно всяка експресія опосередкована тугою.

Чуттєва привабливість, подеколи зазнаючи покарань із боку аскетичного авторитаризму, історично стала безпосередньо антагоністичною до мистецтва; милозвуччя, гармонія барв і пригладженість стали кітчем і торговельними марками індустрії культури. Чуттєвий поваб мистецтва легітимний тільки там, де він, як у "Лулу" Берґа чи в творчості Андре Масона, є носієм або функцією змісту, а не самодостатньою метою. Труднощі нового мистецтва полягають у тому, як поєднати вимогу внутрішньої послідовності, що неодмінно запроваджує в художній твір певні елементи, які розкриваються як пригладженість, із протестом проти кулінарного елементу. Інколи художній твір вимагає кулінарії, проте, хоч як парадоксально, естетична чутливість опирається цьому.

Визначення мистецтва як чогось духовного не просто заперечує чуттєвий елемент. Але й погляд, аж ніяк не огидний традиційній естетиці, мовляв, естетичним можна вважати тільки те, що реалізоване в чуттєвому матеріалі, дуже неглибокий. Те, що можна було приписувати найвидатнішим художнім творам як метафізичну силу, протягом тисячоліть сплавилося з елементом чуттєвого задоволення, якому завжди чинило опір незалежне формування. Тільки завдяки цьому елементові мистецтво спромоглося неперервно репрезентувати образ блаженства. Дбайлива материнська рука, що гладить голову, дає чуттєве задоволення. Доведене до краю духовне перетворюється у фізичне. У своїй *partis pris* до чуттєвого з'явища традиційна естетика відчуває відтоді щось втрачене, але сприймає його надто безпосередньо. Без гармонійного милозвуччя струнного квартету пасаж *ре-бемоль* мажор повільної частини твору Бетховена, *op.* 59, № 1, не мав би сили втіхи: обіцянка, що зміст буде реальним, яка й перетворює цей зміст на правдивий зміст, пов'язана з чуттєвим. Саме в цьому мистецтво не менш реалістичне, ніж уся метафізична істина. Те, що сьогодні цей елемент підлягає забороні, безперечно зумовлює справжню кризу мистецтва. Без спогаду про цей елемент мистецтво існувало б не більшою мірою, ніж якби цілком віддалося чуттєвості.

Художні твори — це речі, які мають тенденцію відкидати свій характер речі. А проте естетичне в художньому творі не лежить на речі так, щоб на якійсь міцній основі міг сформуватися його дух. Для художніх творів необхідно, щоб завдяки властивій їм конституції їхня речова структура робила з них те, що не є річчю; їхній характер речі — це засіб їхньої власної трансценденції. Обидва елементи взаємоопосередковані: дух художніх творів конституюється в їхній речовості, а їхня речовість, існування твору, зароджується в їхньому духові.

В аспекті форми художні твори є річчю тією мірою, якою об'єктивація, що їй вони віддаються, нагадує якесь буття-в-собі, що міститься в собі й саме себе визначає, і це має свою модель в емпіричному світі речей, і то завдяки їхній єдності через дух, що здійснює синтез; художні твори стають духовними тільки внаслідок своєї реїфікації; їхні духовний та речовий елементи зливаються докупи, а їхній дух, завдяки якому вони трансцендують себе, — це водночас і їхня згуба. Цю згубу вони завжди містять у собі, й неминуча рефлексія розкриває її.

Речовому характеру мистецтва поставлено вузькі межі. Надто в темпоральних мистецтвах, попри об'єктивацію їхніх текстів, зберігається неречовий аспект у миттєвості їхньої появи. Те, що музичний твір або п'єса записані, містить у собі суперечність, яку естетична чутливість може спостерегти в тому, що слова акторів на сцені так часто звучать фальшиво, бо вони змушені говорити щось, наче воно спало їм на гадку спонтанно, тимчасом, як ті слова накидає їм текст. Але об'єктивацію нотних партитур і драматичних текстів годі закликати назад, до імпровізації.

Криза мистецтва, що нині досягла точки, коли під загрозою опинилася сама його можливість, однаковою мірою вражає обидва полюси мистецтва: його значення, а разом з ним і духовний зміст, і його експресію, а отже, й міметичний елемент. Ці обидва аспекти взаємозалежні: немає експресії без значення, без засобу одуховлення, і немає значення без міметичного елементу, тобто без того мовного характеру мистецтва, що сьогодні, здається, відмирає.

Естетична дистанція від природи — це рух до природи, і в цьому ідеалізм не помилявся. Мета природи, на яку зорієнтоване силове поле мистецтва, змушує мистецтво до ілюзії, змушує його приховувати в собі те, що належить до зовнішнього світу речей.

Бен'амінові слова, мовляв, парадокс художнього твору полягає в тому, що він з'являється[1], аж ніяк не такі загадкові, якими можуть видатись. І справді, кожен художній твір — оксиморон. Його власна реальність для нього нереальна, байдужа до того, чим він, по суті, є, а водночас — це його необхідна передумова; в контексті реальності він тим більше стає нереальним, химерним. Вороги мистецтва віддавна помічали це набагато краще, ніж ті його апологети, які марно намагалися заперечити конститутивний парадокс мистецтва. Безсила та естетика, яка намагається розв'язати конститутивну суперечність, а не визначити мистецтво на її основі. Реальність і нереальність художніх творів не накладаються як окремі верстви, а однаковою мірою пронизують геть усе в них. Художній твір реальний і самодостатній як художній твір тільки тією мірою, якою є нереальним і відрізняється від емпіричного світу, частиною якого він, проте, лишається. Але його нереальність — його визначення як духу — існує тільки тією мірою, якою він став реальним; у художньому творі нічого не беруть до уваги, чого не було б там у своїй індивідуалізованій формі. В естетичній ілюзії художній твір займає певну позицію щодо реальності, яку він заперечує, ставши реальністю *sui generis*. Мистецтво протестує проти реальності своєю об'єктивацією.

Інтерпретатор, хоч де він зануриться у свій текст, завжди зіткнеться з безмежною сукупністю вимог, які він повинен викона-

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Schriften, ibid. — Bd. I. — S. 549: "Парадокс усього, що обґрунтовано можна назвати гарним, полягає в тому, що воно з'являється".

ти, хоча не можна виконати жодної з них, не зашкодивши при цьому виконанню іншої; він зіткнеться з несумісністю того, чого художні твори прагнуть самі по собі, й того, чого вони прагнуть від нього; компроміс, який з'являється в результаті, шкодить творові байдужістю нерішучості. Цілком адекватна інтерпретація — це химера. Не останньою чергою саме це надає ідеальному читанню пріоритет перед виконанням: адже читання — і в цьому його можна порівняти з лихозвісним універсальним трикутником Лока — як чуттєво-нечуттєве споглядання толерантно ставиться до співіснування суперечностей. Парадокс художнього твору стає очевидним у *cénacle*, товариських, балачках серед гурту шанувальників, коли митець, увагу якого майже наївно привертають до якогось особливого завдання або труднощів, притаманних творові, що над ним він працює, відповідає зарозумілим відчайдушним сміхом: "Якраз у цьому й полягає вся штука!" Він дорікає тим, хто нічого не знає про конститутивну неможливість, за якої йому доводиться працювати, і нарікає на апріорну марність своїх зусиль. Те, що він, однак, намагається, — це чеснота всіх віртуозів, попри всю любов до виставлянь і гонитву за ефектами. Віртуозність не повинна обмежуватися відтворенням твору, а має цілком увійти в його фактуру, і до цього віртуозність спонукає її сублімація. Віртуозність виявляє парадоксальну сутність мистецтва — можливість неможливого. Віртуози — мученики художніх творів, і в багатьох їхніх здобутках — від досягнень балерин до успіхів колоратурних сопрано — є щось садистське, седиментуються сліди тортур, необхідних для виконання твору. Недарма назва "артист" спільна і для циркових виконавців, і для тих, хто відчуває найбільшу відразу до ефекту, хто обстоює сміливі погляди на мистецтво, щоб задовольнити його чисту концепцію. Якщо логічність художніх творів — це завжди їхній ворог, то абсурд становив противагу логічності навіть у традиційному мистецтві ще задовго до того, як став певною філософською програмою, і це доводить, що в мистецтві абсолютна логічність переходить у протест проти цієї логічності. Автентичні художні твори не мають під собою жодного рядна, яке вберегло б їх у їхньому падінні.

Якщо в художньому творі процес розвитку об'єктивований і досягає рівноваги, то саме цим ця об'єктивація заперечує процес розвитку і зводить його до якогось "неначе"; ось, мабуть, чому в обозі сучасного бунту мистецтва проти ілюзії відкину-

то форми естетичної об'єктивації і зроблено спробу замінити просто вдаваний процес розвитку безпосереднім, імпровізаційним процесом становлення, дарма що, з іншого боку, сила мистецтва, отже, його динамічний елемент, не може існувати без такої фіксації, тобто й без властивої йому ілюзії.

Тривалість минущого, цей елемент мистецтва, що водночас увічнює міметичну спадщину, — це одна з категорій, датованих доісторичною добою. На думку багатьох авторів, сам образ — ще до будь-яких виявів диференціації змісту — є феноменом відродження. Фробеніус повідомляє про піґмеїв, що "на сході сонця малюють тварину", "щоб, убивши її згодом, наступного ранку воскресити її в певному вищому розумінні, ритуально змастивши зображення кров'ю і шерстю... Отже, зображення тварин репрезентують їхнє безсмертя та апофеоз, немов підносячи їх на небо, як правічні зірки"[1]. Проте, здається, саме в давній історії досягнення тривалості супроводилось усвідомленням її марності, а може, таку тривалість — у дусі біблійної заборони на різьблені образи — взагалі сприймали за провину перед живим. А на думку Вальтера Реша, для архаїчного періоду був характерний "явно виражений страх перед зображенням людей"[2]. Із цього цілком можна виснувати, що давні некопіювальні естетичні образи вже були профільтровані крізь заборону створювати образи, крізь табу, тож навіть антимагічний елемент мистецтва має магічне походження. Про це свідчать не менш давні "ритуальні спотворення образів": "зображення повинно мати принаймні сліди знищення, щоб звір уже не "блукав довкола"[3]. Це табу породжене страхом перед небіжчиками, який спонукав бальзамувати їх, щоб таким чином немов зберігати їм життя. Багатьох задовольняє думка, що ідея естетичної тривалості сформувалась на основі муміфікації. На таку можливість вказують Шпайзерові дослідження дерев'яних фігурок на Нових Гебридах[4], і про ці дослідження повідомляє Краузе: "Від муміфікованих постатей розвиток іде до точного відтворення тіла у фігурно-черепних статуях, а від черепів на палях — до статуеток із дерева й дерево-

[1] Цит.: *Eric Holm.* Felskunst im Südlichen Afrika // Kunst der Welt. Die Steinzeit. — Baden-Baden, 1960. — S. 197 seq.

[2] *Walhter F. E. Resch.* Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst // Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde, Bd. XI, 1965.

[3] *Holm.* Ibid. — S. 198.

[4] Пор.: *Felix Speiser.* Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln. — Berlin, 1923.

видної папороті"[1]. Шпайзер трактує цю зміну як "перехід від збереження та симуляції фізичної присутності мертвих до символічної вказівки на їхню присутність, а отже, й перехід до статуї у справжньому розумінні цього слова"[2]. Цей перехід цілком може бути неолітичним відокремленням матеріалу від форми, народженням "значення". Однією з моделей мистецтва цілком міг бути труп у його зачарованій, нетлінній формі. В такому разі реїфікація колись живого датується ще прадавнім періодом, так само як і бунт проти смерті як магічна, пов'язана з природою практика.

Відмиранню ілюзії в мистецтві відповідає невситимий ілюзіонізм індустрії культури, крайню форму якого Гакслі конструював у *"feelies"* "Чудового нового світу"; алергія до ілюзії становить контрапункт до комерційної всевладності ілюзії. Елімінація ілюзії становить протилежність вульґарного уявлення про реалізм, бо саме це уявлення в індустрії культури комплементарне до ілюзії.

З виникненням саморефлексивного розколу між суб'єктом і об'єктом на початку новітньої доби буржуазна реальність, попри обмеження, накладені її незбагненністю, завжди зберігає для суб'єкта сліди нереальності, ілюзорності, так само як у філософії реальність стала мережею суб'єктивних визначень. Що дратливіша така ілюзорність, то затятіше свідомість приховує реальність реального. Натомість мистецтво постулює себе як ілюзія набагато емфатичніше, ніж у попередні періоди, коли воно ще не так гостро відрізнялося від опису та репортажу. Саме цією мірою мистецтво саботує фальшиву претензію на реальність світу, де панує суб'єкт, — світу товарів. Саме в цьому кристалізується правдивий зміст мистецтва, увиразнюючи реальність завдяки самопостулюванню ілюзії. Таким чином, ілюзія заслуговує істини.

Ніцше вимагав "антиметафізичної, зате артистичної" філософії[3]. Це була б суміш Бодлерового спліну з юґендстилем і пев-

[1] *Fritz Krause*. Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form // Kulturanthropologie, hg. Von W. E. Mühlmann und E. W. Müller. — Köln u. Berlin, 1966. — S. 228.

[2] *Speiser*. Ibid. — S. 390.

[3] Пор.: *Friedrich Nietzsche*. Werke in drei Bänden, hg. Von K. Schlechta, Bd. 3. — München, 1956. — S. 481: "Якийсь антиметафізичний світогляд, — ба навіть артистичний".

ною абсурдністю, немов мистецтво корилося б емфатичній вимозі цих слів, якби не було Ґеґелевим розгортанням істини й фраґментом тієї метафізики, яку засуджував Ніцше. Немає нічого антихудожнішого за суворий позитивізм, і Ніцше це добре усвідомлював. Те, що він сформулював цю суперечність, не розвинувши її, цілком узгоджується з Бодлеровим культом брехні і повітряним, химерним уявленням про красу в Ібсена. Ніцше, цей найпослідовніший прихильник просвітництва, не помилявся в тому, що внаслідок самої лише послідовності зникають мотивація і значення просвітництва. Замість саморефлексії просвітництва він раз у раз вдавався до актів насильства у сфері мислення. Вони наголошували на тому, що сама істина, ідея якої породжує просвітництво, не позбавлена ілюзії, яку просвітництво однаково хоче знищити задля істини, і з цим елементом істини мистецтво солідарне.

Мистецтво спрямоване до істини, не будучи істиною безпосередньо, і саме цією мірою істина становить його зміст. Завдяки своєму ставленню до істини мистецтво є пізнанням; мистецтво саме пізнає істину, коли вона постає в ньому. Але мистецтво — це не дискурсивне пізнання, і його істина не є відображенням об'єкта.

Естетичний релятивізм, що стинає плечима, теж є фрагментом реїфікованої свідомості; це не так меланхолійний скепсис із приводу власної неспроможності, як озлобленість проти претензії мистецтва на істину, — претензії, що сама легітимувала ту велич художніх творів, без фетишизації якої релятивісти не мали б що обговорювати. Їхня поведінка реїфікована як поведінка, що накинута ззовні, зорієнтована на споживання і не сприяє розвиткові художніх творів, у якому питання про їхню істину стає вирішальним. Релятивізм — це байдужа до твору, відколота саморефлексія ізольованого суб'єкта. Навіть естетично він навряд чи коли міркував серйозно: адже саме серйозність йому нестерпна. Той, хто про якийсь експонований новаторський твір каже, що про нього взагалі не можна судити, уявляє собі, ніби його нерозуміння справді знищує незрозумілий твір. Те, що люди невпинно встряють в естетичні суперечки, водночас лишаючись байдужими до позиції, яку вони займають щодо естетики, куди переконливіше спростовує релятивізм, ніж будь-які спрямовані проти нього філософські аргументи: ідея естетичної правди утверджується, незважаючи на свою проблематику, і в цьому полягає її право. Але за найміцнішу опору критики естетичного релятивізму править вирішальність технічних питань. Автоматично викликана відповідь, мовляв, техніка спроможна до категоричних суджень, тоді як саме мистецтво і його зміст — ні, догматично відокремлює мистецтво від техніки. Хоч яке слушне твердження, що художні твори —

це щось більше, ніж квінтесенція їхніх процедур, які можна узагальнити словом "техніка", не менш певне й те, що вони мають об'єктивний зміст тільки тією мірою, якою він постає в них, а це стається тільки завдяки квінтесенції їхньої техніки. Її логіка — це шлях до естетичної правди. Звичайно, від завчених у школі естетичних принципів до естетичного судження не тягнеться жоден континуум, але навіть перервність цього шляху кориться необхідності: найвищі питання правди художнього твору можна сформулювати в категоріях його внутрішньої послідовності[1]. Там, де це неможливо, думка сягає однієї з меж людської обмеженості по той бік смакових суджень.

Іманентна послідовність художніх творів і їхня метаестетична правда збігаються в правдивому змісті художнього твору. Цей зміст упав би просто з небес, немов Ляйбніцова наперед визначена гармонія, що потребувала трансцендентного творця, якби розвиток іманентної послідовності художніх творів не служив правді, тому образові певного в-собі, яким вони самі не можуть стати. Якщо художні твори прагнуть якоїсь об'єктивної істини, вона опосередкована їм через здійснення їхньої власної закономірності. Що більшою мірою художні твори реалізують себе, то краще вони реалізують свою істину, і це є та нитка Аріадни, з допомогою якої вони намацують шлях у своїй внутрішній пітьмі. Та це аж ніяк не самообман, бо автаркія художніх творів породжена тим, чим не є вони самі. Праісторія художніх творів — це вступ категорій реальності в їхню ілюзію. Проте категорії просуваються далі в незалежність художніх творів не тільки згідно з законами цієї ілюзії, бо зберігають спрямувальні константи, отримані з зовнішнього світу. І ось яке питання ставлять художні твори: як правда реальності може стати їхньою власною правдою? Каноном цієї трансформації є неправда. Чиста екзистенція художніх творів критикує екзистенцію духу, що лише засновує своє інше. Соціально неправдиве, сповнене ґанджів, ідеологічне передається структурі художніх творів як сповнене ґанджів, невизначене, недостатнє. Адже спосіб, яким реаґують самі художні твори, їхнє

[1] Уся праця "У пошуках Ваґнера" (Ibid.) не має жодної іншої мети, як опосередкувати критику правдивого змісту Ваґнерових композицій із їхньою технологічною структурою та її крихкістю.

об'єктивне "ставлення до об'єктивності" й далі лишається ставленням до реальності[1].

Художній твір є собою і водночас завжди чимсь іншим, ніж собою. Така інші сть може завести на манівці, бо конститутивний метаестетичний елемент одразу випаровується, тільки-но його відокремити від естетики та уявити собі, ніби ізольовано тримаєш його в руках.

Нещодавня історична тенденція знову наголошувати на художньому творі, не беручи до уваги суб'єкта, принаймні його вияву в художньому творі, ще далі підкопує відміну художніх творів від реально сутнього, попри суб'єктивне походження цієї тенденції. Художні твори дедалі більшою мірою набувають якогось існування другого порядку, яке не має вікон, щоб добачити людське в цих творах. Суб'єктивність зникає в художніх творах як інструмент їхньої об'єктивації. Суб'єктивна уява, що її, як завжди, потребують художні твори, стає помітною як поворот об'єктивного на суб'єкт і як необхідність всупереч усьому зберегти демаркаційну лінію навколо художнього твору. Уява — це спроможність зробити те. Уява формує те, що спочиває в собі, а не вигадує довільно форми, деталі, фабули. Правду художніх творів не можна уявити інакше, ніж як те, що в суб'єктивно уявленому в-собі стає помітним транссуб'єктивне. Опосередкування цього транссуб'єктивного і є художнім твором.

Опосередкування між змістом художніх творів та їхньою композицією — це суб'єктивне опосередкування, яке полягає не тільки в праці й зусиллях об'єктивації. Те, що виходить за межі суб'єктивної інтенції й не віддається її довільності, має кореля-

[1] Праця "У пошуках Вагнера" (Ibid.) присвячена спробі продемонструвати опосередкування метаестетичного і художнього в творчості видатного митця. В багатьох своїх аспектах це дослідження й далі надміру психологічно зорієнтоване на митця, проте його наміром була матеріальна естетика, що в соціальному та сутнісному аспектах надавала б голос незалежним, а надто формальним категоріям мистецтва. В книжці йдеться про об'єктивні опосередкування, що конституюють правдивий зміст художнього твору, а не про генезу твору чи аналогії. Її наміром був розвиток філософської естетики, а не соціології пізнання. Те, що дратувало Ніцше у Вагнера, — бундючність, патетичність, утверджувальність, схильність переконувати, очевидні навіть у найменшому елементі композиторової техніки, — становить єдність із соціальною ідеологією, яку оприлюднюють тексти. Сартрові слова, мовляв, не можна написати доброго роману з позицій антисемітизму (пор.: *Jean-Paul Sartre*. Ibid. — S. 41), цілком слушно відображують цю ситуацію.

тивну об'єктивність у суб'єкті — в його сприйняттях, тією мірою, якою вони перебувають за межами усвідомленої волі. Як їхня седиментація, художні твори — безóбразні образи, і ті сприйняття глузують із репрезентативного відображéння. Їхня іннервація та реєстрація — це суб'єктивний шлях до правдивого змісту. Єдиною адекватною концепцією реалізму, якої сьогодні справді не може уникнути жодне мистецтво, була б несхитна вірність тим сприйняттям. Ведучи досить глибоко, вони доходять до історичних констеляцій поза фасадами як реальності, так і психології. Інтерпретація традиційної філософії повинна викопувати сприйняття, які мотивують передусім категоріальний апарат і дедуктивні послідовності, і так само й інтерпретація художніх творів іде до цього суб'єктивно сприйнятого ядра сприймань, що виходить за межі суб'єкта; інтерпретація, таким чином, кориться збігові філософії і мистецтва у правдивому змісті. Художні твори в собі сповіщають саме його, по той бік свого значення, але він формується, поки художні твори записують у своїй конфігурації історичні сприйняття, а це можливо не інакше, як тільки через суб'єкт: правдивий зміст — це не якесь абстрактне в-собі. Правда видатних творів, що мають фальшиву свідомість, полягає в жесті, яким вони вказують, що такий стан свідомості для них неминучий, а не в тому, що вони безпосередньо володіють теоретичною істиною як своїм змістом, хоча чисте зображення фальшивої свідомості неминуче здійснює перехід до справжньої свідомості.

Твердження, що метафізичний зміст повільної частини Бетховенового квартету *op.* 59, № 1, не може не бути правдивим, породжує заперечення, що в ньому правдива тільки туга, але ця туга знесилено переходить у ніщо. Якщо сказати у відповідь, що в тому пасажі *ре-бемоль* мажор аж ніяк не висловлено туги, це твердження матиме апологетичний призвук і спровокує заперечення, мовляв, саме тому, що видається, ніби він правдивий, цей твір є результатом туги, і мистецтво взагалі — не що інше, як теж такий результат. Але цей аргумент можна відкинути на тій основі, що він походить з арсеналу вульгарного суб'єктивного розуму. Автоматичне *reductio ad hominem*, зведення до людини, надто гладеньке й легке, щоб правити за адекватне пояснення того, що постає об'єктивно. Ці прості заходи не важко репрезентувати як позбавлену ілюзій глибину, бо вони мають на своєму боці послідовне заперечення, тоді як капіту-

ляція перед злом зумовлює ототожнення з ним. Адже заперечення глухе до феномена. Сила цього Бетховенового пасажу — це якраз його дистанція від суб'єкта, і саме це накладає на музичні такти відбиток істини. Саме на цю дистанцію намірялося вказувати те, що в мистецтві колись називали словом, яке тепер годі врятувати, — словом "справжній", — хоча його вживав ще Ніцше.

Дух художніх творів — це не їхнє значення і не їхня інтенція, а їхній правдивий зміст. Цей правдивий зміст можна схарактеризувати як правду, що розкривається в них. Друга тема адажіо Бетховенової сонати *ре* мінор, *ор.* 31, № 2, — не просто гарна мелодія, — бо є, звичайно, розвиненіші, визначеніші й навіть оригінальніші мелодії, — і не мелодія, яка вирізняється своєю абсолютною експресивністю. А проте вступ цієї теми належить до наймогутнішого в Бетховеновій музиці і його можна назвати духом цієї музики — сподіванням, що, маючи характер автентичності, вона як естетичне з'явище водночас виходить за межі естетичної ілюзії. А те, що виходить за межі ілюзії з'явлюваного, — це естетичний правдивий зміст, те в ілюзії, що не є ілюзією. Правдивий зміст — не більшою мірою фактична реальність художнього твору, факт поряд з іншими фактами, ніж, навпаки, є незалежним від свого з'явища. Перший тематичний комплекс цієї частини, що вже має надзвичайну, промовисту красу, — це майстерно виготовлена мозаїка контрастних, мотиваційно взаємопов'язаних форм, дарма що часто далеких за регістром. Атмосфера цього тематичного комплексу, яку раніше назвали б настроєм, чекає, як, звичайно, будь-який настрій, на якусь подію, що стає подією тільки на тлі цього настрою. Далі йде тема *фа* мажор із висхідним тридцятидвонотним жестом. Супроти дифузного й темного попереднього пасажу супровідна мелодія дисканту, характерна для другої теми, набуває свого подвійного характеру водночас і примирення, і обіцянки. Те, що трансцендує, ніколи не позбавлене того, що воно трансцендує. Правдивий зміст опосередкований через конфігурацію, а не зовні від неї, але він не іманентний конфігурації та її елементам. Це, напевне, й кристалізувалось як ідея будь-якого естетичного опосередкування. Це те в художніх творах, завдяки чому вони беруть участь у своєму правдивому змісті. Шлях опосередкування може конструюватись у структурі художніх творів, у їхній техніці. Пізнання його веде до об'єктивності самого твору, що немов ґа-

рантована послідовністю його конфігурації. Ця об'єктивність може бути, зрештою, не чим іншим, як правдивим змістом. Естетиці припадає завдання визначити топографію цих елементів. В автентичному художньому творі опановане, що знаходить свій вияв завдяки панівному принципові, становить контрапункт до опанування чогось природного або матеріалу. Ці діалектичні відносини породжують правдивий зміст художніх творів.

Дух художніх творів — це їхня об'єктивована міметична поведінка: він протиставлений мімезису і є водночас формою мімезису в мистецтві.

Наслідування як естетичну категорію не можна ні просто відкинути, ні просто сприйняти. Мистецтво об'єктивує міметичний імпульс. Воно твердо дотримується його і водночас позбавляє цей імпульс його безпосередності й заперечує його. З такої діалектики об'єктивації наслідування реальності висновує фатальні наслідки. Об'єктивована реальність — це корелят об'єктивованого мімезису. Реакція на не-Я стає наслідуванням не-Я. Сам мімезис підлягає об'єктивації, марно сподіваючись закрити розрив між об'єктивованою свідомістю і об'єктом. Прагнучи стати подібним до об'єктивованого іншого, художній твір стає неподібним до нього. Але тільки завдяки своєму самовідчуженню через наслідування суб'єкт так зміцнюється, що стає здатним струсити з себе чари наслідування. Те, в чому художні твори протягом тисячоліть усвідомлювали себе як образи чогось, розкривається через історію — їхню критику — як неістотне для них. Без Пруста не було б Джойса, а Пруста не було б без Флобера, на якого дивився Пруст. Через наслідування, а не відгородившись від нього, мистецтво досягає своєї незалежності; в наслідуванні мистецтво здобуває засоби своєї свободи.

Мистецтво — це відтворення об'єкта не більшою мірою, ніж пізнання цього об'єкта, бо інакше воно б занапастило себе, ставши тією дуплікацією, яку так суворо критикував Гусерль у сфері дискурсивного пізнання. Мистецтво радше тягнеться до реальності, відсахуючись, тільки-но доторкнувшись до неї. Його письмена — прикмети цього руху. Їхня констеляція в художньому творі — це криптограма історичної сутності реальності, а не її копія. Така поведінка пов'язана з міметичною по-

веднкою. Навіть художні твори, що постають як відображення реальності, є такими тільки периферійно; реаґуючи на реальність, вони стають другою реальністю, суб'єктивною рефлексією, незалежно від того, віддавався митець рефлексіям чи ні. Тільки той художній твір, що робить себе позбавленим образів у-собі, [досягає сутності, а це справді потребує розвиненого естетичного опанування природи][1].

Якби мало слушність твердження, ніби митець не знає, що таке художній твір, це збіглося б із доконечною необхідністю рефлексії в сучасному мистецтві; його навряд чи можна уявити якось інакше, ніж через свідомість митця. Таке незнання часто і справді стає ґанджем у творах видатних митців, надто в тих культурних сферах, де мистецтво й досі певною мірою має своє місце; незнання, скажімо, як брак смаку, стає іманентним ґанджем. Але за точку індиферентності між незнанням і необхідною рефлексією править техніка. Техніка не тільки уможливлює будь-яку рефлексію, а й вимагає її, проте не руйнує плідної пітьми художніх творів унаслідок звертання до підпорядкувальної концепції.

Загадковість художніх творів — це трепет як спогад, а не як жива присутність.

Мистецтво минувшини ані збігається зі своїми культовими елементами, ані стоїть у простій опозиції до них. Воно відокремилось від культових об'єктів завдяки стрибку, в якому культовий елемент водночас і змінився, і зберігся, і ця структура відтворюється дедалі ширше на кожному щаблі своєї історії. Кожне мистецтво містить елементи, які загрожують його насилу вибореній і незміцнілій концепції: епос ризикує перетворитись у зародкову історіографію, трагедія — в наслідковий образ судового процесу, найабстрактніший художній твір — в орнаментальний взірець, а реалістичний роман — у протосоціологію або репортаж.

Загадковість художніх творів тісно пов'язана з історією. Завдяки історії вони стали колись загадками й стають завдяки їй

[1] Фраґмент у квадратних дужках закреслено в рукописі, проте якогось іншого варіанта кінця цього речення немає. — *Ред. нім. вид.*

і тепер, і навпаки: лиш історія, що надає їм авторитету, вберігає їх від прикрого питання про їхній *raison d'être.*

Художні твори стають архаїчними за доби, коли вони замовкають. Та коли вони вже не промовляють, говорить сама їхня мовчанка.

Не все передове мистецтво має на собі сліди страшного; найвиразніші вони там, де урвалися ще не всі зв'язки *peinture* з об'єктом, де урвалися ще не всі зв'язки дисонансу зі здійсненим і запереченим консонансом: шоки Пікасо були породжені принципом деформації. Багатьом абстрактним і конструктивістським художнім творам бракує цих шоків; відкритим лишається питання, чи в цих творах виявляється сила ще не здійсненої, позбавленої страху реальності, чи — і на користь цього є чимало свідчень — гармонія абстрактних творів оманлива, так само як і суспільна ейфорія в перші десятиріччя після європейської катастрофи; навіть естетично така гармонія, здається, занепадає.

Проблема перспективи, що колись була вирішальним чинником у розвитку малярства, може знову виникнути в ньому, але вже звільнена від зображальності. Годилося б запитати, чи у візуальній сфері можна собі уявити якесь абсолютно нерепрезентативне мистецтво; чи все, що з'являється, навіть бувши зведеним до мінімуму, має в собі сліди світу об'єктів; усі такі міркування виявляються неправдивими, тільки-но їх починають використовувати задля якоїсь реставрації. Пізнання має свої об'єктивні межі в тому, що навряд чи хто-небудь, пізнаючи, спромагається подолати спокусу екстраполювати майбутнє на основі своєї ситуації. Але табу на інваріанти — це ще й табу, яке перешкоджає таким екстраполяціям. Майбутнє так само годі реально змалювати, як неможливо й сконструювати інваріанти; естетика зосередилась у постулатах миті.

Тією самою мірою, якою годі визначити, що таке художній твір, естетика нездатна зректися потреби виробити таке визначення, якщо не хоче завинити тим, що не дотримала своїх обіцянок. Художні твори — це образи, які нічого не відображують, і тому твори позбавлені образів; вони є сутністю як з'явище. Художні твори не задовольняють вимог Платонових

архетипів, так само як і копій, надто вимоги вічності, бо є наскрізь історичними. Дохудожня поведінка, яка найближче підступає до мистецтва й веде до нього, — це поведінка, яка змінює сприйняття у сприйняття образів, або, як висловився К'єркеґор, моя здобич — це образи. Художні твори — це об'єктивація образів, об'єктивація мімезису; схеми сприйняття, які ототожнюють із собою суб'єкт, що сприймає.

Форми так званих низьких мистецтв, як-от, скажімо, циркових вистав, коли у фіналі всі слони стають на задні ноги, тоді як на тулубі кожного у ґраційній позі застигла незворушна балерина, — це безінтенційні прообрази того, що історія філософії дешифрує в мистецтві; з тих зневажених форм можна чимало довідатись про таємниці мистецтва, про те, що теперішній розвиток мистецтва приховує так добре, неначе мистецтво ніколи не було інакшим.

Краса — це вихід того, що об'єктивувалося, в царині засобів і цілей, із цієї царини.

Ідея необ'єктивованої, а отже, неадекватно даної в інтенціях об'єктивності зринає як в естетичній доцільності, так і в доцільності мистецтва. Але мистецтво починає володіти цією ідеєю тільки через суб'єкт, через ту раціональність, від якої походить доцільність. Мистецтво — це поляризація: його іскра поєднує самовідчужену, занурену в себе суб'єктивність із тим, що не організоване раціональністю; пробиває бар'єр між суб'єктом і тим, що філософія колись називала в-собі. Мистецтво несумірне з проміжною цариною між полюсами — цариною *constituta*, законів.

Кантова доцільність без мети — це принцип, що вийшов з емпіричної реальності, царини цілей самозбереження в далеку від неї царину, що була колись священною. З погляду діалектики, доцільність художніх творів — це немов критика практичного постулювання цілей. Доцільність стає на бік пригніченої природи, якій вона завдячує ідею іншої доцільності, ніж доцільність, визначена людиною; ця ідея, щоправда, занепала внаслідок розвитку природознавства. Мистецтво — це порятунок природи, або безпосередності, через заперечення їх, тобто цілковите опосередкування. Завдяки необмеженому пануванню над своїм матеріалом мистецтво уподібнюється до того, що вільне від панування, і саме це й криється в Кантовім оксимороні.

Мистецтво, наслідковий образ панування людини над природою, водночас заперечує це панування через рефлексію і прихиляється до природи. Суб'єктивно конституйована тотальність художніх творів не лишається тотальністю, накинутою іншому, а завдяки своїй дистанції від іншого стає уявним від-

творенням іншого. Естетично нейтралізоване, опанування природи зрікається свого насильства. В подобі відновлення пошкодженого іншого в його власній формі мистецтво стає моделлю непошкодженого. Естетична тотальність — це антитеза неправдивого цілого. Якщо мистецтво, як сказав колись Валері, хоче завдячувати тільки собі, це тому, що воно прагне стати алегорією якогось у-собі, неопанованого й неушкодженого. Мистецтво — це дух, що внаслідок конституції свого власного царства заперечує себе.

Опанування природи — аж ніяк не випадкова риса мистецтва, аж ніяк не гріхопадіння внаслідок подальшого амальґамування з цивілізаційним процесом, і про це свідчить принаймні те, що магічні практики абориґенних народів недиференційовано містять у собі елемент опанування природи. "Глибокий вплив образів тварин можна пояснити просто тим, що образ, завдяки своїм характерним особливостям, здійснює той самий психологічний вплив, що й сам об'єкт, тож людина, зазнавши психологічних змін, гадає, ніби на неї вплинули чари. З іншого боку, з того, що нерухомий образ цілком відданий її владі, вона висновує думку, ніби зображену тварину можна зловити й подолати, і, таким чином, образ постає перед нею як засіб влади над твариною"[1]. Магія — це зародкова форма того каузального мислення, що згодом ліквідовує магію.

Мистецтво — це міметична поведінка, що задля своєї об'єктивації вдається до найпередовішої раціональності з метою опанувати свій матеріал і процедури. Ця суперечність — відповідь мистецтва на суперечність самого *ratio*. Якщо мета цього *ratio* — не конче раціональне в собі здійснення чогось (скажімо, щастя — ворог раціональності й мети, хоч і потребує її як засобу), мистецтво перетворює цю ірраціональну мету на предмет своїх піклувань. При цьому мистецтво послуговується необмеженою раціональністю своїх технічних процедур, які в начебто "технічному світі" обмежені виробничими відносинами, а отже, лишаються ірраціональними. За доби технології мистецтво сумнівне там, де видає універсальне опосередкування за соціальні відносини.

[1] *Katessa Schlosser*. Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes. — Kiel, 1952. — S. 14.

Мета раціональності художніх творів — опір емпіричному існуванню: раціональне формування художніх творів означає, по суті, їхнє послідовне опрацювання в собі. Саме цим вони становлять контраст із зовнішнім щодо них світом *ratio*, яке опановує природу й від якого походить естетичне *ratio*, і стають творами для-себе. Опозиція художніх творів до панування — це мімезис панування. Художні твори мусять уподібнитися до поведінки панування, щоб виробити щось якісно відмінне від світу панування. Навіть іманентно полемічне ставлення художніх творів до сутнього засвоює принцип, що лежить в основі сутнього, а отже, й зводить його до статусу просто сутнього; естетична раціональність прагне надолужити шкоду, заподіяну природоопанувальною раціональністю.

Заборона елементу свавільного панування в мистецтві спрямована не проти панування, а на спокуту панування за те, що суб'єкт ставить контроль над собою і своїм іншим на службу нетотожному.

Категорія формування, навряд чи спроможна бути самостійною, покликається на структуру художнього твору. Але що менше порядкували художнім твором, то вища його якість і більша сформованість. Формування означає неформування.

Саме інтеґрально конструйовані художні твори модерну найвиразніше висвітлюють хибність логічності та формальної іманентності; щоб задовольнити свою концепцію, вони змушені одурити її, і це добре засвідчують записи в щоденниках Клее. Одне з завдань митця, який справді хоче дійти до краю, полягає в тому, щоб водночас і реалізувати логіку "йти аж до кінця", — такий композитор, як Ріхард Штраус, був у цьому аспекті напрочуд нечутливим, — і урвати цю логіку, прибрати її, щоб усунути її механічний аспект, її прикру передбачуваність. Вимога уподібнитися до художнього твору — це вимога втрутитись у нього так, щоб він не став пекельною машиною. Напевне, жести втручання, якими Бетховен, немов здійснюючи волевияв, починав останні частини своїх розробок, — ранні свідчення такого сприйняття. Плідна мить художнього твору за інших обставин стає згубною для себе.

Різницю між естетичною і дискурсивною логічністю можна продемонструвати на прикладі поезії Ґеорґа Тракля. Послідовність образів у вірші *"Verklärtes Herbst"* ("Перетворена осінь") — "Як гарно картина змінює картину" — не становить, звичайно, вузла значення відповідно до процедур логіки й каузальності, які панують в царині висловлювань, надто в царині екзистенційних суджень, усупереч Траклевому "є", що його поет обрав як парадокс, бо це "є" має означати, що є те, чого нема. Попри ілюзію низки асоціацій, поетична структура твору Тракля — не просто довільна послідовність цих асоціацій. Непрямо й неявно відіграють свою роль і логічні категорії, як-от, скажімо, в музикальних висхідних або низхідних кривих окремих елементів, у розподілі світла й пітьми, у відносинах таких частин, як початок, розвиток, кінець. Образні елементи беруть участь у таких формальних категоріях, проте леґітимовані тільки завдяки тим відносинам, що організують вірші й підносять їх над випадковістю простих асоціацій. Естетична форма має свою раціональність навіть у поетичних асо-

ціаціях. У ній, коли одна мить немов тягне за собою наступну, є певна частка тієї суворості, якої в логіці та музиці безпосередньо вимагає висновок або закінчення. І справді, в одному листі, критикуючи набридливого наслідувача, Тракль заговорив про естетичні засоби, які він набув, і жодному з тих засобів не бракує елементу логічності.

Естетика форми і естетика змісту [*Inhalt*]. Іронія криється в тому, що в суперечці між цими двома естетиками естетика змісту бере гору, бо зміст твору і зміст мистецтва загалом — його мета — не формальні, а конкретні. Але цей зміст стає конкретним тільки завдяки естетичній формі. Якщо форма має бути центральною в естетиці, естетика набуває свого змісту, роблячи форми вимовними.

Досягнення формальної естетики годі просто відкинути. Хоч як мало вона віддає належне незменшеному естетичному сприйняттю, це сприйняття годі уявити без таких формальних елементів, як математичні пропорції і симетрія, а також таких динамічних формальних категорій, як напруга і розслаблення. Без функцій, що їх виконують ці категорії, видатні твори минувшини були б незрозумілими, і водночас ці елементи не можна гіпостазувати як естетичні критерії. Вони завжди були тільки елементами, невіддільними від розмаїтих елементів змісту; самі по собі вони ніколи не мали безпосередньої вартості, набуваючи її лиш у відносинах із сформованим. Вони є взірцями діалектики. Вони модифікуються відповідно до сформованого, а з радикалізацією модерну стали цілком трансформовані запереченням; їхній вплив непрямий, бо їх тепер уникають і скасовують, і прототипом тут, як зазначив Валері, стало ставлення митців, починаючи з Мане, до традиційних правил художньої композиції. Вплив цих правил відчувається в бунті деяких художніх творів проти їхнього диктату. Така категорія, як категорія пропорцій художнього твору, набуває значення лише тією мірою, якою охоплює ще й відмову від пропорцій, отже, свою власну динаміку. Завдяки такій діалектиці формальні категорії під час усього розвитку модерну утвердились на ще вищих щаблях: квінтесенцією дисонансу стала гармонія, а квінтесенцією динамічної напруги — рівновага. Таке годі було б уявити, якби самі формальні категорії не були насичені змістом. Формальний принцип, згідно з яким художні твори мають бути й напругою, і розслабленням, реєструє антагоніс-

тичний зміст естетичного сприйняття, — сприйняття непримиреної реальності, яка, проте, прагне примирення. Навіть статичні формальні категорії, як-от категорія золотого перетину, — це застиглий зміст, тобто зміст самого примирення; в художніх творах гармонія віддавна щось важить тільки як результат чогось, а коли вона просто постульована або проголошена, це вже ідеологія, якою зрештою стає й новонабутий гомеостаз. Навпаки, і це немов *a priori* мистецтва, ввесь матеріал у мистецтві розвивається завдяки процесові формування, що згодом був абстрагований як формальні категорії. А ці категорії змінилися своєю чергою через відносини зі своїм матеріалом. Формування означає адекватне завершення такої трансформації, і це може іманентно пояснювати концепцію діалектики в мистецтві.

Формальний аналіз художніх творів і того, що можна назвати формою в художньому творі, має значення лиш у відносинах із конкретним матеріалом твору. Конструкція найбездоганніших діагоналей, осей і зникущих ліній на картині, найефективніша економія мотивів у музичній композиції лишаються байдужими, поки вони не розвинені конкретно саме з цієї картини або цієї композиції. Жодне інше застосування концепції конструкції до мистецтва було б нелегітимним, бо інакше ця конструкція неминуче стане фетишем. Чимало аналізів містять усе, окрім причини, чому якусь картину або музичний твір названо гарними або звідки взагалі походить їхнє право на існування. Такі аналітичні процедури фактично підлягають критиці за естетичний формалізм. Хоча загалом не досить просто наполягати на взаємності форми та змісту, бо цю взаємність треба радше докладно довести, формальні елементи, всякчас покликаючись на зміст, зберігають свою тенденцію перетворюватися на зміст. Вульґарний матеріалізм і не меншою мірою вульґарний класицизм доходять згоди в хибному погляді, ніби існує якась чиста форма. Офіційна доктрина матеріалізму недобачає діалектики навіть у фетишному характері мистецтва. Саме там, де форма видається звільненою від будь-якого наперед даного їй змісту, самі форми набувають своєї власної експресії та змісту. Сюрреалізм діяв так у багатьох своїх творах, а Клее — в усіх: змісти, седиментовані у формах, прокидаються, старіючи. Таке сталося с юґендстилем у руках сюрреалізму, що полемічно відокремився від нього. Естетично *solus ipse*, індивід, починає усвідомлювати світ, що є його власним і що ізо-

лював його як *solus ipse* тієї самої миті, коли він відкинув умовності світу.

Концепція напруги звільняється від підозри у формалізмі тим, що, вказуючи на дисонантні сприйняття або антиномні відносини художнього твору, називає якраз елемент "форми", у якому форма набуває свого змісту завдяки відносинам зі своїм іншим. Унаслідок своєї внутрішньої напруги художній твір визначений як силове поле навіть у мить спокою своєї об'єктивації. Художній твір — це водночас і квінтесенція відносин напруги, і спроба розв'язати їх.

Усупереч математичним теоріям гармонії, слід іманентно стверджувати, що естетичні феномени не піддаються математизації. В мистецтві однакове — не однакове, і це стало очевидним у музиці. Повторення аналогічних пасажів однакової довжини не виконує того, що обіцяє абстрактна концепція гармонії: повторення дратує, а не задовольняє, або, коли висловитись не так суб'єктивно, воно надто довге для форми; Мендельсон, напевне, один з перших композиторів, що діяли на основі такого сприйняття, вплив якого виявлявся й далі аж до самокритики представників серійної музики з приводу механічних відповідників. Така самокритика стає дедалі інтенсивнішою зі зростанням динамізації мистецтва і появою *soupçon*, підозри, до всієї тотожності, що не стала нетотожністю. Надто сміливою може видатись гіпотеза, ніби загальновідома відміна "художнього прагнення" візуальних мистецтв бароко від "художнього прагнення" Ренесансу теж була породжена таким сприйняттям. Усі відносини, які видаються природними, а отже, абстрактно-інваріантними, підлягають, тільки-но ввійшовши у сферу мистецтва, необхідним модифікаціям, щоб мати здатність функціонувати як естетичні засоби, і найразючішим прикладом цього є модифікація природної низки обертонів темперованим настроюванням. Здебільшого цю модифікацію приписують суб'єктивному елементові, якому видається нестерпною застиглість накинутого йому гетерономного матеріального порядку. Але ця можлива інтерпретація лишається надто далекою від історії. Всюди мистецтво тільки згодом вдалося до так званих природних матеріалів і відносин, повставши проти непослідовного й неймовірного традиціоналізму, і цей бунт був буржуазним. Математизація і квантифікація художніх матеріалів та немов виснуваних із них тех-

нічних процедур — це й справді досягнення визволеного суб'єкта, "рефлексії", яка потім повстає проти свого визволення. Примітивні процедури не мають у собі нічого подібного до цього. Те, що вважано в мистецтві за природну даність і за природний закон, — аж ніяк не первісно дане, а продукт внутрішньоестетичного розвитку, щось опосередковане. Така природа в мистецтві — це не природа, якої воно прагне; це природа, спроектована на мистецтво природничими науками, щоб компенсувати йому втрату наперед даних структур. У художньому імпресіонізмі вражає модерність фізіологічно сприйманих квазіприродних елементів. Тому друга рефлексія вимагає критики всіх реїфікованих природних елементів; як вони виникнули, так і відійдуть. Після другої світової війни свідомість, — плекаючи ілюзію мати змогу почати все спочатку, не здійснивши трансформації суспільства, — цупко трималася начебто первісних феноменів; вони були не менш ідеологічними, ніж сорок нових німецьких марок на кожного громадянина, з допомогою яких економіка мала бути відбудована з нульового рівня. Суцільне вирубування — це характерна маска сутнього; те, що відрізняється, не приховує свого історичного виміру. Сказане вище аж ніяк не означає, ніби в мистецтві немає жодних математичних відносин, але їх можна зрозуміти лиш у відносинах з історично конкретною конфігурацією, їх не можна гіпостазувати.

Концепція гомеостазу, рівноваги напруг, що утверджується лиш у тотальності художнього твору, напевне, пов'язана з тією миттю, коли художній твір вочевидь унезалежнюється; це та мить, коли гомеостаз, якщо й не утверджується безпосередньо, стає принаймні помітним. Тінь, яка при цьому падає на концепцію гомеостазу, відповідає кризі уявлення про гомеостаз у сучасному мистецтві. Саме в тому пункті, де художній твір володіє сам собою, сам себе усвідомлює, стає " послідовним", він уже не послідовний, бо успішно досягнена незалежність стверджує його реїфікацію й позбавляє його характеру відкритості, що є аспектом його власної ідеї. За героїчної доби експресіонізму такі художники, як Кандинський, дуже близько підступали до цих міркувань, скажімо, в спостереженні, що художник, який вважає, ніби знайшов свій стиль, утратив його. Але ця ситуація не така суб'єктивно психологічна, як гадали тієї доби, а породжена антиномією самого мистецтва. Відкритість, якої воно прагне, і замкненість — "доверше-

ність", — завдяки якій воно підступає до ідеалу свого буття-в-собі, нічим не затьмареного, буття-в-собі, що є репрезентантом відкритості, несумісні.

Художній твір — це рівнодійна сил, і один з елементів цього стану полягає в тому, що в ньому не лишається нічого мертвого, необробленого, неоформленого; чутливість до цього елементу — один з вирішальних аспектів будь-якої критики; від нього залежить і якість будь-якого художнього твору, тоді як там, де культурно-філософські міркування вільно ширяють понад художніми творами, цей елемент відмирає. Перший погляд, що ковзає по партитурі, інстинкт, що перед картиною формулює судження про її гідність, керуються усвідомленням ступеня сформованості твору, чутливістю до того, що є сирим, і це сире досить часто збігається з тим, що накидають художнім творам умовності і що філістерство, де тільки можна, приписує їхній транссуб'єктивності. Навіть там, де художні твори відсувають принцип своєї сформованості й відкриваються сирому, вони й цим відображують постулат сформованості. Справді цілком сформовані ті художні твори, в яких формувальна рука найделікатніше відчуває свій матеріал, і цю ідею взірцево втілює французька традиція. В добрій музиці жоден такт не є зайвим, не становить пустого звуку, жоден не є ізольованим у межах своєї музичної фрази, так само як не лунає жоден інструментальний звук, що не був би, як кажуть музиканти, "чутим", видобутим суб'єктивною чутливістю зі специфічного характеру інструмента, якому довірено пасаж. Інструментальна комбінація якогось музичного комплексу має бути цілком чутою; об'єктивна слабкість давньої музики полягала в тому, що вона або не здійснювала цього опосередкування, або здійснювала тільки як виняток. Феодальна діалектика пана і слуги знайшла собі притулок у тих художніх творах, сама екзистенція яких має щось феодальне.

Давній і дурнуватий рядок із якогось шляґеру з кабаре — "Любов така еротична" — провокує варіант, що й мистецтву властиве щось естетичне, і цю фразу слід сприймати серйозно як нагадування про те, що було згнічене при споживанні мистецтва. Якість, про яку тут ідеться, розкривається передусім в актах читання, зокрема читання музичних партитур; ця якість — слід, який лишає естетичне формування в усьому сформованому, не чинячи насильства над ним; це примирли-

вий елемент культури в мистецтві, характерний для нього навіть під час найбурхливіших протестів. Він притаманний слову *métier*, і тому його не можна перекласти просто словом "ремесло". Доречність цього елементу, здається, збільшилась протягом історії модерну; попри найвищий рівень форми, говорити про творчість Баха на основі *métier* було б певним анахронізмом; навіть про творчість Моцарта й Шуберта, і, звісно, Брукнера говорити так не зовсім годиться, зате цілком можна тоді, коли йдеться про Брамса, Ваґнера й навіть Шопена. Нині ця якість — *differentia specifica*, характерна особливість, мистецтва, на відміну від аґресивного філістерства, і становить критерій майстерності. Ніщо не повинно лишитися сирим, навіть найпростіше повинне мати цивілізаційні сліди. Ці сліди — аромат мистецтва в художньому творі.

Навіть концепція орнаментальності, проти якої повстає об'єктивність, має свою діалектику. Сказати, що бароко декоративне, ще не означає сказати все про бароко. Бароко — *decorazione assoluta*, абсолютна декорація, немов воно визволилось від будь-якої мети, навіть від театральної, й розвинуло свій власний закон форми. Воно вже нічого не прикрашає, а проте є не чим іншим, як прикрасою, і тому стає жертвою критики за декоративність. Закид барочним творам найвищої гідності, мовляв, це гіпсотворчість, не має слушності: податливий матеріал цілковито задовольняє формальне апріорі абсолютної декорації. Завдяки прогресивній сублімації в цих творах *theatrum mundi*, великий світовий театр, перетворився на *theatrum dei*, чуттєвий світ став виставою для богів.

Якщо ремісничий буржуазний розум сподівався міцності від речей, що їх, усупереч часові, можна буде успадкувати, ця ідея міцності згодом перейшла і в послідовне опрацювання *objets d'art*. Ніщо навколо мистецтва не повинно лишитись у сирому вигляді, й саме це посилює відгородженість художніх творів від емпіричної дійсності. Ідея міцності пов'язана з ідеєю захисту художніх творів від їхньої минущості. Хоч як парадоксально, естетичні буржуазні чесноти, як-от чеснота міцності, перейшли в антибуржуазне аванґардне мистецтво.

У такій очевидній та універсально слушній вимозі, як вимога виразності, артикуляції кожного елементу художнього твору, можна добачити, як кожен інваріант естетики мотивує власну

діалектику. Друга, художня логіка спромагається перевершити першу логіку, — логіку відмінного. Художні твори високої якості здатні задля вимоги якнайтіснішого зв'язку відносин знехтувати виразність і наблизитися до інших комплексів, що, з огляду на вимогу виразності, мають дуже відрізнятися. Ідея багатьох художніх творів, які прагнуть реалізувати сприйняття непевності, якраз і вимагає, щоб межі їхніх елементів були стертими. Але в таких художніх творах непевне має бути виразним, "побудованим". Автентичні художні твори, які відкидають вимогу виразності, водночас постулюють її імпліцитно, щоб заперечити її; істотне значення для них має не брак виразності сам по собі, а заперечена виразність, бо інакше вони будуть просто дилетантські.

У мистецтві підтверджуються слова Геґеля, що сова Мінерви починає літати у вечірніх сутінках. Поки існування та функції художніх творів у суспільстві були безперечними й панував своєрідний консенсус між самовпевненістю суспільства і місцем художніх творів у ньому, не поставало запитання про естетичне значення: адже видавалось очевидним, що воно дане наперед. Естетичні категорії вперше стали об'єктом філософських рефлексій тоді, коли мистецтво, якщо вдатися до слів Геґеля, перестало бути субстанційним, перестало бути безпосередньо присутнім і безперечним.

Криза значення в мистецтві, іманентно спровокована невпинним динамізмом номіналізму, пов'язана з позаестетичним сприйняттям, бо внутрішньоестетичний вузол, що становить значення, відображує значеннєвість сутнього і плин світових подій як невиразне, а отже, й тим могутніше апріорі художніх творів.

Вузол художнього твору як його іманентне життя — це копія емпіричного життя, на яке падає відображення художнього твору, відображення значення. Але завдяки цьому концепція вузла значення стає діалектичною. Процес, що іманентно зводить художній твір до його концепції, не кидаючи погляду на універсальне, розкривається теоретично в історії мистецтва після того, як сам вузол значення, а отже, і його традиційна концепція захитались.

В естетиці, як і в інших сферах, раціоналізація засобів неминуче зумовлює їхню фетишизацію. Що безпосередніше порядкують засобами, то сильніша їхня об'єктивна тенденція стати самодостатньою метою. Саме це стало фатальним для більшості недавніх виявів розвитку мистецтва, а не відкидання якихось антропологічних інваріантів або сентиментально оплакана

втрата наївності. Замість мети, тобто художніх творів, постають їхні можливості; порожні схеми художніх творів заступають ці твори, — отже, самі художні твори стають чимсь байдужим. Зі зміцненням суб'єктивного розуму в мистецтві ці схеми стають суб'єктивними, тобто довільними, виробленими незалежно від художніх творів. Як часто засвідчують самі назви художніх творів, застосовані засоби стають такою самою самодостатньою метою, як і застосовані матеріали. Саме це є фальшивим в утраті значення. Як у самій концепції значення слід розрізняти правдиве і фальшиве, то є ще й фальшивий крах значення. Його показником є утверджувальність, уславлення сутнього в культі чистих матеріалів і чистої майстерності, причому і те, і те фальшиво відокремлене.

Заблокованість позитивності сьогодні означає вердикт позитивності минулого, але не тузі, що зародилася в ній.

Естетичний блиск — не просто утверджувальна ідеологія, а ще й відблиск життя, вільного від примусу: кидаючи виклик загибелі, він бачить біля себе надію. Блиск — це не тільки дешеві трюки індустрії культури. Що вища якість художнього твору, то блискучіший він, і найразючіше це виявляється тоді, коли сірі твори модерну затьмарюють розмаїття барв голівудського техноколору.

Вірш Меріке про покинуту дівчину вкрай сумний, бо цей сум далеко виходить за межі самої теми. Рядки: "Зненацька я збагнула, / Невірний хлопче мій, / Що ніч уже минула /І снився ти мені"[1], — неприховано висловлюють страшне переживання: перехід від уже відчутої нетривкості сновидної втіхи до відвертого розпачу. А проте в цьому вірші є й утверджувальний елемент. Попри справжність почуттів, цей елемент міститься у формі, хоча ця форма своїм строфічним розміром обороняється від потішань із боку безперечної симетрії. Заспокійлива вигадка народної пісні дає дівчині змогу говорити як одній серед багатьох, і традиційна естетика вихваляла б вірш за його типовість. Відтоді втрачено латентний простір самотності, ситуацію, коли суспільство пошепки втішає того, що самотній, як на світанку. Коли сльози висихають, ця втіха стає нечутною.

[1] *Eduard Mörike*. Ibid. — S. 703.

Художні твори — не просто речі як складові частини цілого, що охоплює їх. Вони специфічно беруть участь у реїфікації, бо їхня об'єктивація змодельована за об'єктивацією речей, зовнішніх щодо них; якщо взагалі де-небудь, то саме в цьому аспекті, а не наслідуючи якусь конкретну реальність, художні твори є копіями. Концепція класичності, якої не можна цілком звести до ідеології культури, застосовна до тих художніх творів, що досягли успіху в такій об'єктивації тією мірою, якою є найреїфікованішими. Об'єктивований художній твір, зрікаючись своєї динаміки, стає в опозицію до своєї власної концепції. Тому естетична об'єктивація — це завжди фетишизм і провокує перманентний бунт. На думку Валері, кожен художній твір не може уникнути ідеалу своєї класичності, й так само кожен автентичний художній твір повинен боротися з ним, і саме в цій антиномії не останньою чергою полягає життя мистецтва. Внаслідок примусу до об'єктивації художні твори мають тенденцію кам'яніти, і це скам'яніння іманентне принципові їхньої довершеності. Художні твори, прагнучи лишатись у собі як певне буття-в-собі, відгороджуються, проте тільки завдяки своїй відкритості виходять за межі просто сутнього. Оскільки процес, яким є художні твори, відмирає під час їхньої об'єктивації, ввесь класицизм наближає математичні відносини. Проти класичності художніх творів повстає не просто суб'єкт, що почувається пригнобленим, а претензія на істину художніх творів, із якою зіткнувся ідеал класичності. Традиціоналізація — не зовнішня щодо об'єктивації художніх творів і не продукт їхнього розпаду. Традиціоналізація причаїлась у них; усеохопна обов'язковість, якої досягають художні твори своєю об'єктивацією, уподібнює їх до віддавна панівної універсальності. Класичний ідеал безшлакової довершеності не менш ілюзорний, ніж прагнення чистої, неопанованої безпосередності. Класичним творам бракує переконливості, і не лише тому, що античні взірці надто далекі для наслідування; всемогутній принцип стилізації несумісний з імпульсами, з допомогою яких класицизм претендує на єдність: досягнена безперечність будь-якого класицизму має характер чогось здобутого хитрощами. Пізня творчість Бетховена засвідчує бунт одного з наймогутніших митців класицизму проти обману, властивого самому принципові його роботи. Ритм періодичних повернень романтичних і класичних течій у мистецтві, тією мірою, якою справді можна розрізнити ці хвилі в історії мистецтва, засвідчує антиномний характер самого мистецтва, що найочевидніше виявляється у відносинах його метафізичної претензії під-

нестися над часом із його минущістю як звичайного виробу людських рук. Художні твори стають релятивними тому, що мають утверджувати себе як абсолютні. Цілком об'єктивовані художні твори перетворилися б на речі, що існують абсолютно в собі, й перестали б бути художніми творами. Якби художній твір став, як припускає ідеалізм, природою, він був би скасований. Із часів Платона буржуазна свідомість дурила себе, мовляв, об'єктивні антиномії можна опанувати, обравши середній шлях між ними, тимчасом, як цей середній шлях приховував антиномію й був розірваний нею. Художній твір, згідно зі своєю концепцією, такий самий непевний, як і класицизм. Якісний стрибок, завдяки якому мистецтво наблизилось до меж своєї німоти, полягає в реалізації його антиномії.

Валері так обточив концепцію класичності, що, поширивши її на Бодлера, назвав вдалі романтичні художні твори класичними[1]. Таке розтягування ідеї класичності призвело до її розриву. Модерне мистецтво помітило це понад сорок років тому. Неокласицизм можна адекватно зрозуміти лиш у його ставленні до цього стану як до катастрофи. Таке ставлення стає безпосередньо очевидним у сюрреалізмі, що скинув образи класичності з Платонових небес. У картинах Макса Ернста вони блукають як привиди серед бюргерів кінця XIX ст., для яких вони були нейтралізовані як простий культурний товар і справді стали примарами. Там, де художні течії, що темпорально збіглися з Пікасо та рештою, хто не ввійшов до *groupe*, обрали своєю темою античність, з погляду естетики це привело до пекла, як із погляду теології — і в християнстві. Живий образ класичності, втілений у повсякденному прозаїчному житті, що мало свою довгу передісторію, позбавив цю класичність чарів. Давніше репрезентована мов якась атемпоральна форма, класичність нині набуває певного історичного статусу, — статусу буржуазної ідеї, позбавленої сили і зведеної до своїх контурів. Її форма — деформація. Роздуті інтерпретації неокласицизму, як-от теза Кокто про *ordre après le désordre*, лад після неладу, а також, ще через кілька десятиліть, інтерпретація сюрреалізму як романтичного визволення від фантазій та асоціацій, сфальшували феномени аж до невинності: йдучи за По, вони подають страх миті розчарування як зачарування. Те, що ця мить не має бути увічнена, прирікає послідовників цих течій або до реставрації, або до безсилого ритуа-

[1] Пор.: *Paul Valéry*. Œuvres. — Bd. 2, Ibid. — S. 565 seq.

лу революційних жестів. Бодлер мав слушність: емфатичний модерн не процвітає на Єлисейських Полях по той бік товару, а зміцнюється внаслідок сприйняття товару, тоді як сама класичність стала тим часом товаром, репрезентативним мальовидлом. Зневага Брехта до культурної спадщини, яку її охоронці зберігають у формі гіпсових статуй, зародилась у тому самому контексті; згодом у його мислення таки прокралось певне позитивне уявлення про класичність, так само як і в естетику Стравинського, якого Брехт висміював як інтелектуала *Tui*, і це було не менш неминучим, ніж промовистим, засвідчуючи консолідацію Радянського Союзу в тоталітарну державу. Ґеґелеве ставлення до класичності було не менш амбівалентним, ніж ставлення його філософії до альтернативи онтології і динаміки. Він уславлював еллінське мистецтво як вічне й неперевершене і вважав, що класичні художні твори були перевершені тими, які він називав романтичними. Історія, чий вердикт саме він і санкціонував, вирішила не на користь інваріантності. Підозра Ґеґеля про застарівання мистецтва була, напевне, забарвлена передчуттям такого розвитку. Коли суворо дотримуватися Ґеґелевої теорії, класицизм, разом із його новочасною сублімованою формою, цілком заслужив свою долю. Іманентна критика — її найвеличнішим взірцем, присвяченим найвеличнішому об'єктові, є Бен'ямінове дослідження "Вибіркової спорідненості" — простежує крихкість канонічних художніх творів аж до їхнього правдивого змісту; повний потенціал такої критики ще треба добачити й розвинути. Мистецтво, проте, ніколи не дотримувалось твердо ідеалу класичності; для цього йому годилося бути суворішим до себе, ніж звичайно, а коли воно й було таким суворим, то коїло насильство над собою й цим шкодило собі. Свобода мистецтва супроти *Dira necessitas* фактичного несумісна з класичністю як довершеною одностайністю, що не меншою мірою запозичена в примусу неминучості, як і протиставлена йому завдяки своїй прозорій чистоті. *Summum ius summa iniuria*, найвищий закон — найвища несправедливість, — це естетичний принцип. Що послідовніше мистецтво дотримується логіки класичності і стає *sui generis* реальністю, то затятіше зраджує неперехідність межі між собою та емпіричною реальністю. Є певна слушність у міркуванні, що мистецтво у відносинах між тим, на що воно претендує, і тим, чим воно є, стає тим проблематичнішим, що сильніше, об'єктивніше і, якщо хочете, класичніше воно поводиться, проте мистецтву анітрохи не зарадить, якщо воно робить легшим своє життя.

Бен'ямін критикував застосування до мистецтва категорії необхідності[1], надто з огляду на істориків культури, від яких часто можна почути, нібито той чи той художній твір був необхідний для розвитку мистецтва. Фактично концепція необхідності виконує підпорядковану апологетичну функцію — утвердження, що без певних давніх творів, які, крім давності, нема за що хвалити, розвиток мистецтва не пішов би далі.

Інше мистецтва історично притаманне його власній концепції і щомиті загрожує розчавити його, так само як були знищені нью-йоркські неоґотичні церкви та середньовічний центр міста Реґенсбурґ, коли вони стали перешкодою для вуличного руху. Мистецтво — аж ніяк не цілком обмежена сфера, а миттєва й нестійка рівновага, яку можна порівняти з динамічною рівновагою Я і Воно у сфері психіки. Погані художні твори стають поганими тільки тому, що об'єктивно висувають претензію на те, щоб бути мистецтвом, а суб'єктивно спростовують її, як-от, скажімо, Куртс-Малер в одному славетному листі. Критики, що доводять, які погані ці твори, як-от романи Куртс-Малера, однаково вшановують їх як художні твори. Вони є художніми творами і водночас не є ними.

Якщо з плином літ твори, вироблені не як мистецтво або вироблені ще до періоду незалежності мистецтва, спромоглися стати мистецтвом, таке, можливо, станеться і з тими художніми творами, що нині сумніваються у своєму статусі мистецтва. Це, щоправда, стається не тому, що вони начебто становлять якийсь попередній етап розвитку чогось доброго. Радше тут, як-от, скажімо, в сюрреалізмі, проступають специфічні естетичні якості, що були заперечені певною ворожою мистецтву поведінкою, яка ніколи не досягла своєї мети й не стала політичною силою, і саме такими є криві розвитку видатних сюрреалі-

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Ursprung des deutschen Trauerspiels, ibid. — S. 38 seq.

стів, наприклад, Андре Масона. Так само й те, що колись було мистецтвом, може припинити бути мистецтвом. Здатність традиційного мистецтва занапащатися діє в зворотному порядку. Незліченні картини та скульптури були змінені у своїй внутрішній сутності до ремісничих виробів внаслідок того, що мали нащадків. Той, хто надумає 1970 р. малювати як кубісти, виготовить плакати, придатні для реклами, але при цьому й оригінали не будуть захищені від розпродажу.

Традицію можна було б урятувати, тільки відокремивши її від чарів внутрішньої суті. Видатні художні твори минувшини ніколи не були тотожні своїй внутрішній суті; здебільшого вони розривали її, виводячи назовні. Власне, кожен художній твір як зовнішнє з'явище — це критика внутрішньої суті, а отже, й заперечення ідеології тієї внутрішньої суті, яку традиція прирівнює до скарбниці суб'єктивних спогадів.

Інтерпретація мистецтва на основі його походження сумнівна протягом усього діапазону від простих біографічних досліджень культурно-історичних впливів до онтологічної сублімації концепцій походження. Водночас походження не є радикально зовнішнім щодо твору. Імпліцитною рисою художніх творів є те, що вони — вироби людських рук. Конфігурації кожного художнього твору звертаються до контексту, з якого він походить. У кожному творі його подібність до контексту свого походження вирізняється на тлі того, чим він став. Така антитетичність суттєва для змісту художнього твору. Іманентна динаміка твору кристалізує динаміку, зовнішню щодо нього, і то завдяки його апорійному характерові. Там, де художні твори незалежно від своїх індивідуальних обдарувань і всупереч їм нездатні досягнути своєї монадологічної єдності, вони коряться реальному історичному тискові, що в них самих стає силою, яка руйнує їх. Це не остання з причин, чому художній твір адекватно можна сприйняти лише як процес. Якщо окремий художній твір — це силове поле, динамічна конфігурація його елементів, то не меншою мірою таке твердження слушне й про мистецтва загалом. Через те мистецтво можна визначити тільки на основі його елементів, тобто опосередковано, а не все зразу. Один з цих елементів — це те, чим художні твори контрастують із тим, що не є мистецтвом; їхнє ставлення до об'єктивності змінюється.

Історична тенденція сягає глибоко в естетичні критерії. Вона вирішує, наприклад, чи є хтось маньєристом. Саме в цьому Сен-Санс звинувачував Дебюсі. Часто нове з'являється як своєрідний маньєризм, і тільки знаючи історичну тенденцію, можна з'ясувати, чи є це нове чимсь більшим за маньєризм. Але й тенденція — не арбітр. У тенденції змішуються справжня і фальшива соціальні свідомості, а сам твір відкритий для критики. З цієї причини процес між тенденцією і маньєризмом ніколи не закінчений і вимагає невпинної ревізії; маньєризм — це ще й протест проти історичної тенденції, коли ця тенденція викриває випадкове й довільне в маньєризмі як торговельні марки твору.

Пруст, а після нього Канвайлер стверджували, що малярство змінило спосіб бачення, а з ним і об'єкти. Хоч яким автентичним може бути це сприйняття, воно, напевне, сформульоване занадто ідеалістично. Тут можна припустити і зворотне: самі об'єкти змінились історично, естетична чутливість пристосувалася до цієї зміни, а згодом малярство розкрило шифри цієї трансформації. Кубізм можна було б інтерпретувати як спосіб реакції на певну стадію раціоналізації соціального світу, що піддала його геометричному плануванню; як спробу репрезентувати сприйняттю стан, що суперечить сприйняттю, так само як на попередній і ще не цілком спланованій стадії індустріалізації це намагався зробити імпресіонізм. На відміну від імпресіонізму, якісно новим у кубізмі було ось що: імпресіонізм завдяки своїй власній динаміці заходився будити й рятувати застигле життя в товарному світі, натомість кубізм розчарувався в такій можливості і прийняв гетерономну геометризацію світу як свій новий закон, свій порядок і, таким чином, сам став ґарантом об'єктивності естетичного сприйняття. В історичному аспекті кубізм передчував щось реальне, повітряні знімки розбомблених міст часів другої світової війни. Завдяки кубізмові мистецтво вперше усвідомило, що життя не живе. Кубізм був не вільний від ідеології: раціоналізований порядок він поставив на місце того, що вже не піддавалося сприйняттю, а отже, підтвердив його. Це, напевне, спонукало Пікасо і Брака вийти за межі кубізму, хоча їхні пізні роботи аж ніяк не були вищі від нього.

Ставлення художніх творів до історії варіюється історично. Ось як висловився Лукач в одному інтерв'ю з приводу новіт-

ньої літератури, надто Бекета: ви просто зачекайте років десять— п'ятнадцять і почуєте, що тоді скажуть люди. Таким чином, він став на позицію патерналістського далекоглядного бізнесмена, що хоче пригасити ентузіазм свого сина: імпліцитно він вимагає для мистецтва тривкості, а зрештою — категорії володіння. І все-таки художні твори не байдужі до сумнівного присуду історії. Інколи якість історично утверджується всупереч саме тим художнім творам, що лише плавають на хвилях духу часу. Зрідка трапляється, щоб художні твори набули великої слави, якої вони зовсім не заслужили. Такий розвиток легітимної слави збігається з розгортанням внутрішньої закономірності тих художніх творів через інтерпретацію, коментарі та критику. Цю якість вони не завдячують безпосередньо *communis opinio*, загальній думці, і найменшою мірою тій громадській думці, яка є наслідком маніпуляцій із боку індустрії культури й має сумнівний зв'язок із художнім твором. Те, що років через п'ятнадцять судження якогось антиінтелектуального журналіста або музиколога про давні справжні твори має бути значущішим, ніж розуміння твору в мить його появи, — ганебний забобон.

Подальше життя художніх творів, їхня рецепція як аспект їхньої власної історії відбувається між недаванням-себе-зрозуміти і прагненням-бути-зрозумілими; ця напруга і становить атмосферу мистецтва.

Чимало ранніх творів нової музики, починаючи з середнього періоду творчості Шенберґа і творів Веберна, мають характер недоторканності, затятості, що відштовхує слухача силою об'єктивації тих творів, яка стає самодостатнім життям; визнання пріоритету таких творів майже завжди не віддає їм належного.

Філософська конструкція недвозначного пріоритету цілого над частиною мистецтву не менш чужа, ніж епістемологічно неприйнятна. У видатних художніх творах деталі аж ніяк не зникають безслідно в тотальності. Звичайно, унезалежнення деталей, тільки-но вони байдужіють до вузла художнього твору і зводять його до підпорядкувальної схеми, супроводить регресія твору у сферу дохудожнього. Але від схематичності художні твори відрізняються продуктивно лише завдяки елементу незалежності своїх деталей, і тому кожен автентичний художній твір — рівнодійна доцентрових і відцентрових сил. Той, хто, слухаючи музику, шукає гарних місць, — дилетант, а той, хто нездатен сприйняти гарних пасажів, варіацій сили винахідливості й фактури, — глухий. Аж до недавнього періоду розвитку мистецтва диференціація між інтенсивним і вторинним у межах цілого становила визнаний художній засіб, а ціле зі свого боку вимагає заперечення цілого частковим цілим. Якщо нині така можливість зникає, це не тільки тріумф формування, що кожної миті прагне бути майже в центрі, не ослаблюючись, а свідчить і про згубний потенціал скорочення засобів артикуляції. Мистецтво не може радикально відокремитись від миті дотику до нього, від зачарування як миті піднесення, бо інакше загубиться в індиферентному. Ця мить, хоч якою великою мірою вона є функцією цілого, є, по суті, часткова. Ціле ніколи не пропонує себе естетичному сприйняттю в тій безпосередності, без якої це сприйняття взагалі не конституюється. Естетичний аскетизм, спрямований проти деталей і атомістичної поведінки реципієнта, містить у собі певний елемент зречення й загрожує позбавити мистецтво самого його ферменту.

Те, що самостійні деталі мають істотне значення для цілого, підтверджує огидність естетично конкретних деталей, що мають на собі сліди планової визначеності згори, а насправді — несамостійності. Коли Шілер у п'єсі "Табір Валенштайна" ри-

мував слова "Поц Бліц" із словами "Ґустель фон Блазевіц", то перевершив абстрактність наймертвотнішого класицизму, і саме цей аспект робить такі п'єси, як "Валенштайн", нестерпними.

Нині деталі в художніх творах мають тенденцію розчинятись у цілому внаслідок інтеґрації, проте не під тиском панування, а тому, що самі тягнуться до своєї загибелі. Деталям надає *cachet*, значення, й відрізняє їх від індиферентного те, завдяки чому вони хочуть вийти за свої межі, іманентна передумова їхнього синтезу. Інтеґрацію деталей уможливлює їхнє пориванння до смерті. Властиві деталям дисоціативність та готовність об'єднатися не протиставлені радикально одна одній і становлять їхній динамічний потенціал. Деталь неминуче релятивізується як просто постульована, а отже, недостатня. Дезінтеґрація чигає в глибинах інтеґрації і прозирає крізь неї. Але ціле, що більше поглинувши деталей, дедалі більше й саме стає немов деталлю, елементом серед інших елементів, чимсь одиничним. Прагнення з боку деталі своєї загибелі стає вимогою цілого, і то саме тому, що ціле стирає деталі. Якби деталі справді зникали в цілому, якби ціле стало естетичною одиничністю, його раціональність утратила б свою раціональність, яка була не чим іншим, як відносинами окремих частин до цілого, до мети, що визначає їх як засоби. Якщо синтез — уже не синтез чогось, він обертається в ніщо. Порожнеча технічно інтеґрального витвору — це симптом його дезінтеґрації через тавтологічну індиферентність. У пітьмі довершенно неспонтанного твору позбавлене функцій функціонування перетворює цей елемент тьмяності на згубу, яку завжди містить у собі мистецтво як свою міметичну спадщину. Це твердження можна проілюструвати на прикладі музичної категорії натхнення. Шенберґ, Берґ і навіть Веберн відмовилися пожертвувати ним; Кренек і Штоєрман критикували його. Конструктивізм, власне, вже не лишає місця для натхнення, цієї незапланованої мимовільності. Натхнення Шенберґа, що, як він стверджував, лежало в основі і його додекафонічних композицій, завдячує тільки межам, установленим конструктивістськими процедурами, — межам, що їх решта приписували бракові послідовності. Та якщо цілком скасувати елемент натхнення, якщо композиторам не вільно черпати натхнення з цілих форм і вони мають бути визначені наперед матеріалом, результат утратить свою об'єктивну цікавість і замовкне. На цьому тлі ціл-

ком імовірна вимога віднови натхнення засвідчує власне безсилля: в мистецтві навряд чи можна постулювати й запрограмувати протидію програмуванню. Композитори, що з огиди до абстрактності своєї інтеґральності запрагли натхнення, виразного формування частин, наділених певними характеристиками, стали об'єктом звинувачень у ретроспективності, немов у їхніх творах друга естетична рефлексія зі страху перед фатальністю раціоналізації просто відкинула примус раціоналізації на основі суб'єктивної постанови. Нав'язливо варіативна ситуація в творах Кафки, — хоч би що робила людина, вона хибить, — стала ситуацією самого мистецтва. Той, хто непохитно відкидає натхнення, приречений на індиферентність, але якщо натхнення повертають, воно блідне, стаючи тінню, майже вигадкою. Ще в автентичних творах Шенберґа, як-от *"Pierrot lunaire"*, натхнення стало напрочуд неавтентичним, надламаним, скороченим до своєрідного мінімального існування. Отже, питання про значення деталей у нових художніх творах таке доречне тому, що саме в тотальності цих творів, у цій сублімації організованого суспільства, те суспільство втілюється в деталях; суспільство — це субстрат, що сублімує естетичну форму. Окремі деталі художніх творів поводяться так, немов індивіди в суспільстві, інтереси яких великою мірою суперечать суспільству, тож вони — не тільки *faits sociaux*, а й саме суспільство, воно відтворює їх, і вони відтворюють його, утверджуючись, таким чином, супроти нього. Мистецтво — це вияв соціальної діалектики універсального та одиничного, опосередкованої суб'єктивним духом. Мистецтво виходить за межі цієї діалектики завдяки тому, що не просто реалізує її, а відображує через форму. Коли висловитись образно, мистецтво, існуючи у формі одиничних творів, надолужує увічнену несправедливість, з якою суспільство трактує індивідів. Але такому надолуженню перешкоджає те, що мистецтво, по суті, здатне виконати лише те, що спромагається видобути як конкретну можливість із суспільства, в якому існує це мистецтво. Сучасне суспільство взагалі далеке від будь-якої структурної зміни, що віддала б належне індивідам і таким чином розвіяла б чари індивідуалізації.

Про діалектику конструкції та експресії. Те, що ці обидва елементи діалектично переходять один в одного, — один з принципів нового мистецтва, твори якого вже не повинні становити щось середнє між конструкцією та експресією, а мають на-

магатись іти до крайнощів, щоб у них і через них можна було знайти еквівалент того, що давня естетика називала синтезом. Це великою мірою сприяє кваліативному визначенню модерного мистецтва. Замість плюралізму можливостей, що існував аж до порога нового мистецтва й надзвичайно виріс протягом XIX ст., з'явилась поляризація. В художній поляризації виявляється поляризація, якої потребує суспільство[1]. Там, де організація необхідна для формування матеріальних обставин життя й залежних від них людських відносин, дуже мало організації, бо вкрай багато відступлено анархічній приватній сфері. Мистецтво має досить широкий простір гри, де можна розвивати моделі планування, яких не потерпіли б суспільні виробничі відносини. З іншого боку, ірраціональне керування світом зросло аж до ліквідації завжди непевного існування одиничного. Там, де ще збереглося, воно вже править за якусь ідеологію, комплементарну до всемогутності універсального. Індивідуальний інтерес, що опирається цьому універсальному, збігається з інтересом універсальної, реалізованої раціональності. Раціональність стане раціональною, коли вже не пригнічуватиме індивіда, в розвитку якого раціональність має своє право на існування. Проте визволення індивіда може мати успіх лише тією мірою, якою він розуміє універсальне, від якого залежать усі індивіди. Навіть у соціальному аспекті розумного порядку суспільного устрою можна досягти лише тоді, коли на другому краї — в свідомості індивіда — утвердиться опір проти надміру складної, а водночас і недостатньої організації. Якщо індивідуальна сфера в певному розумінні відстає від організованого світу, організація, проте, однаково має існувати задля індивіда. Ірраціональність організації все-таки лишає індивідам певний ступінь свободи. Їхнє відставання стає притулком для того, що пішло б далі щораз сильнішого панування. Така динаміка несвоєчасності естетично надає забороненій табу експресії право на опір, що б'є по цілому саме там, де воно неправдиве. Попри свою ідеологічну перекрученість, поділ на суспільне та приватне і в мистецтві даний таким способом, що мистецтво спромагається змінити тільки те, що має певний зв'язок із даністю цього поділу. Те, що в соціальній реальності було б безсилою втіхою, у сфері естетики має набагато конкретніші шанси як повноважний представник.

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch, 1953 // Individuum und Organisation, hg. von F. Neumark. — Darmstadt, 1954. — S. 21 seq.

Художні твори не можуть не утверджувати в собі далі природоопанувальний розум — завдяки елементові єдності, що організує ціле. Але внаслідок відмови від реального панування цей принцип певним способом повертається, — принцип, що й сам метафоричний, і тому його навряд чи можна схарактеризувати якось інакше, ніж метафорично: уже як тінь, обтятий. Розум у художніх творах — це розум як жест: художні твори синтезують як розум, але не з допомогою концепцій, суджень та висновків, — ці форми, якщо вони й з'являються, є в мистецтві лише підпорядкованим засобом, — а завдяки тому, що діється в художніх творах. Їхня синтетична функція іманентна, це єдність їх самих, а не безпосередній зв'язок із чимсь зовнішнім, даним чи визначеним тим або тим способом; вона спрямована на розпорошений, аконцептуальний, квазіфраґментарний матеріал, яким переймаються художні твори у своєму внутрішньому просторі. Завдяки цій рецепції, а також модифікації синтезаційного розуму художні твори беруть участь у діалектиці просвітництва. Та навіть у своїй естетично нейтралізованій формі природоопанувальний розум містить у собі щось від динаміки, яка колись була притаманна його зовнішній формі. Хоч як він відокремлений від цієї динаміки, тотожність принципу розуму забезпечує зовнішній і внутрішній розвиток, подібний до зовнішньої діалектики: безвіконні, художні твори беруть участь у цивілізації. Те, чим художні твори відрізняються від дифузного, збігається з досягненнями розуму як принципу реальності. В художніх творах принцип реальності не менш активний, ніж його протилежність. Мистецтво здійснює корекцію принципу самозбережного розуму, але не просто стає в опозицію до нього, бо корекцію розуму здійснює розум, іманентний самим художнім творам. Хоча єдність художніх творів походить від насильства, яке розум коїть над речами, ця єдність водночас здійснює в художніх творах примирення їхніх елементів.

Навряд чи можна заперечити, що Моцарт становить прототип рівноваги між формою і сформованим, як чимсь побіжним та відцентровим. Але ця рівновага лише тому така автентична в нього, що тематичні та мотивні клітини його музики, монади, з яких вона складається, — хоч якою великою мірою вони замислені з огляду на контраст, чітку різницю, — намагаються розпорошитись, дарма що тактовна рука з'єднує їх докупи. Брак насильства в музиці Моцарта спирається на те, що в ме-

жах тієї рівноваги він не дає захиріти якісній самобутності деталей, і те, що його цілком слушно можна назвати генієм форми, — це не самоочевидне в його творчості майстерне володіння формами, а здатність застосовувати їх без елементу панування, використовувати для несилуваного зв'язку дифузного. Форма у Моцарта — це рівновага відцентрових сил, а не їхнє підпорядкування. Найдовершеніше ця риса проступає у великих оперних формах, наприклад, фіналі другої дії "Фіґаро", форма якого ані скомпонована, ані синтезована, бо, — на відміну від інструментальної музики, їй не конче покликатися на схеми, виправдані синтезом того, що вони підпорядковують, — є чистою конфігурацією сполучених частин, характер яких породжений мінливою драматургійною ситуацією. Такі твори, і не меншою мірою чимало з найсміливіших інструментальних фраґментів Моцарта, як-от, скажімо, в кількох концертах для скрипки, мають не менш сильну тенденцію, дарма що не таку очевидну, до дезінтеґрації, ніж останні квартети Бетховена. Моцартова класичність тільки тому вільна від звинувачень у класицизмі, що міститься на ґрані дезінтеґрації, яка в пізньому доробку Бетховена, що значною мірою є доробком суб'єктивного синтезу, була перевершена критикою цього синтезу. Дезінтеґрація — це істина інтеґрального мистецтва.

Моцарт, на якого, здається, може покликатись як на свого засновника гармонійна естетика, височить понад її нормами завдяки тому, що саме по собі, коли вдатися до теперішньої термінології, становить формальний вимір: своїй здатності поєднувати непоєднуване, віддаючи належне тому, чого вимагають як своїх передумов диверґентні музичні особливості, не розчиняючи їх у якомусь обов'язковому континуумі. В цьому аспекті Моцарт — один з композиторів віденського класицизму, що найдалі відступає від утвердженого ідеалу класичності й досягає завдяки цьому вищого ідеалу, який можна назвати автентичністю. Це той елемент, завдяки якому навіть у музиці, попри її нерепрезентативність, можна розрізнити формалізм як порожню гру і формалізм, що йому годі знайти якусь кращу назву, як ґлибоко сумнівний формалізм.

Закон форми художнього твору полягає в тому, що всі його елементи та їхня єдність мають бути організовані відповідно до їхнього власного специфічного характеру.

Оскільки художні твори — не єдність розмаїття, а єдність одиничного і множини, вони не збігаються зі з'явлюваним світом феноменів.

Єдність — це ілюзія, так само як ілюзію художніх творів конституює їхня єдність.

Монадологічний характер художніх творів сформований не без провини монадологічної страхітливості суспільства, але тільки завдяки йому художні твори набувають тієї об'єктивності, що трансцендує соліпсизм.

Мистецтво не має універсальних законів, проте на кожній стадії його розвитку існують об'єктивні обов'язкові табу. Ці табу випромінюються з канонічних художніх творів. Саме їхнє існування визначає те, що віднині вже неможливе.

Поки форми дані в певній безпосередності, художні твори можуть бути конкретизовані в їхніх межах, і їхню конкретність, скориставшись термінологією Ґеґеля, можна було б назвати субстанційністю форм. Що більшою мірою під час тотального номіналістичного руху ця субстанційність — із погляду критики — занапащається, то тяжчими кайданами стає вона для конкретного художнього твору, немов її існування триває й далі. Те, що колись було об'єктивованою виробничою силою, перетворюється на естетичні виробничі відносини і збігається з виробничими силами. Форми, завдяки яким художні твори намагаються стати художніми творами, й самі потребують незалежного виробництва. Така потреба відразу й загрожує їм: зосередження на формах як засобах естетичної об'єктивності дистанціює їх від того, що треба об'єктивувати. Саме тому сьогочасні моделі, уявлення про можливості художніх творів так часто відсувають у затінок самі твори. В заміні мети засобами виявляється як загальносуспільний рух, так і криза художніх творів. Неминуча рефлексія тяжіє до скасування відображеного. Існує певна змова між рефлексією, тією мірою, якою вона не відображує думкою себе, і просто постульованою формою, індиферентною до сформованого. Найвимогливіші формальні принципи самі по собі нічого не варті, коли автентичні художні твори, задля яких і визначено ці принципи, не спромагаються матеріалізуватись, і в цій простій антиномії досяг своєї кульмінації естетичний номіналізм сьогодення.

Поки жанри були даним, нове процвітало в межах жанрів. Згодом нове дедалі більшою мірою пересувалося на самі жан-

ри, бо їх дуже мало. Видатні митці відповідали на номіналістичну ситуацію не так новими творами, як моделями їхньої можливості, новими типами, і це ще більше підточувало традиційні категорії художнього твору.

Проблематика стилю разюче проступає у високо стилізованій сфері раннього модернізму, як-от у *"Pelléas"* ("Пеллеас і Мелізанда") Дебюсі. Без будь-яких поступок, із взірцевою чистотою ця лірична драма йде за своїм *principium stilisationis*, принципом стилізації. Непослідовності, що виникають унаслідок цього, — аж ніяк не провина того недокрів'я, яке критикують ті, хто вже нездатний іти за принципом стилізації твору. Добре відома й монотонність твору, яка всім впадає у вічі. Суворість зречення твору перешкоджає утворенню контрастів — адже вони дешеві й банальні — або зводить їх до натяків. Це шкодить артикуляції, членуванню форми на підпорядковані структури, що їх так потребує художній твір, найвищий критерій якого — єдність форми; тут стилізація ігнорує те, що єдність стилю може бути тільки єдністю розмаїття. Неперервне виспівування псалмів, надто вокальна лінія, потребують того, що давня музична термінологія називала *Abgesang*, завершальною фазою: спасіння, виконаності, дальшого руху. Жертвування цією фазою задля пригадуваного минулого, до якого еони відстані, спричиняє розрив твору, немов пообіцяне не було виконане. Смак — уже як тотальність — протестує проти драматичного жесту музики, і водночас цей твір ніяк не може обійтися без сцени. Довершеність твору призводить і до збіднення технічних засобів, невпинна гомофонія стає вбогою, а оркестрування, хоч і полягає у використанні тонових барв, — дедалі сірішим. Такі труднощі стилізації вказують на проблеми відносин мистецтва і культури. Будь-яка класифікаторська схема, що підпорядковує мистецтво культурі як одну з її галузей, неадекватна. *"Pelléas"* — це, безперечно, культура без будь-яких намагань зректися її. Це узгоджується з безмовною міфічною герметичністю сюжету, яка саме через це нехтує те, чого прагне сюжет. Художні твори вимагають трансценденції культури, щоб задовольнити її вимоги, і це одна з могутніх мотивацій радикального модерну.

Арнольд Ґелен одним своїм зауваженням пролив світло на діалектику універсального та одиничного. Йдучи за Конрадом Лоренцом, він інтерпретує специфічні естетичні форми, — форми природної краси, — а також форми орнаменту як "полег-

шувальні засоби", — засоби, які мають давати полегкість людям, що зазнають надмірної кількості подразнень. За Лоренцом, загальною особливістю всіх полегшувальних засобів є їхня неймовірність, поєднана з простотою. Ґелен переніс цю ідею в мистецтво, припустивши, що "наша втіха від чистих звуків" ("спектральних тонів") та їхніх повних акордів... — це точна аналогія (у сфері акустики) з полегшувальним ефектом "неймовірності"[1]. "Фантазія художника невичерпна в "стилізації" природних форм, тобто в їхньому симетричному та спрощеному розміщенні задля оптимальної реалізації полегшувального ефекту неймовірності"[2]. Якщо таке спрощення справді конституює те, що специфічно можна було б назвати формою, то завдяки своєму зв'язку з неймовірністю абстрактний елемент одразу перетвориться на протилежність універсальності, отже, на елемент партикуляризації. Уявленню про одиничне, від якого залежить мистецтво, — і найочевидніше в разі оповідання, що має тенденцію бути розповіддю про якісь одиничні, а не повсякденні події, — властива та сама неймовірність, що проступає в начебто універсальному, в геометрично чистих формах орнаменту і стилізації. Неймовірне — як естетична секуляризація мани — було б водночас і універсальним, і одиничним, естетичною регулярністю як неймовірною регулярністю, оберненою супроти просто сутнього; дух — не просто протилежність партикуляризації, а й, завдяки своїй неймовірності, її передумова. В будь-якому мистецтві дух завжди був тим, що тільки згодом засвідчила діалектична рефлексія, — конкретністю, а не абстрактністю.

[1] *Arnold Gehlen.* Über einige Kategorien des entlasteten zumal des ästhetischen Verhaltens // Studien zur Anthropologie und Soziologie. — Neuwied u. Berlin, 1963. — S. 70.

[2] *Там само.* — С. 69.

Соціальна доля мистецтва не просто накинута йому ззовні, — це ще й розгортання його концепції.

Мистецтво не байдуже до свого двоїстого характеру. Його чиста іманентність стає йому іманентним тягарем. Мистецтво вимагає автаркії, а вона загрожує йому безплідністю. Ведекінд зауважив це в Метерлінка і глузував з його "художніх художників", а Ваґнер зробив цю саму контроверсію темою "Мейстерзінґерів", і цей самий мотив з антиінтелектуальними обертонами годі не добачити в Брехта. Втеча зі сфери іманентності мистецтва легко перетворюється на демагогію в ім'я народу; те, з чого глузує "художній художник", кокетує з варварством. А проте мистецтво задля власного самозбереження розпачливо намагається втекти зі своєї сфери. Адже мистецтво є соціальним не тільки внаслідок свого власного розвитку, становлячи немов апріорну опозицію до гетерономного суспільства. Саме суспільство у своїй конкретній формі проникає в мистецтво. Питання про можливе, про продуктивний формальний підхід безпосередньо визначене соціальною ситуацією. Тією мірою, якою мистецтво конституюється суб'єктивним сприйняттям, соціальний зміст проникає в його сутність, але, щоправда, не дослівно, а модифіковано, фраґментарно, мов тінь. Саме це, а не психологія, становить справжню спорідненість художніх творів із сновиддями.

Культура — це сміття, але мистецтво як один з її секторів усетаки серйозне як з'явище істини. Саме це притаманне двоїстому характерові фетишизму.

Мистецтво зачароване тому, що панівний критерій його буття-для-іншого — ілюзія, відносини обміну, установлені як міра всіх речей, тоді як інше — у-собі художнього твору — відразу стає ідеологією, тільки-но постулювавши себе. Альтерна-

тива тут огидна, бо треба вибирати між *"What do I get out of it?"* ["Що я матиму з цього?"] і начебто Ваґнеровими словами: "Бути німцем — означає виконувати якусь роботу задля неї самої". Неправда для-іншого стає очевидна в тому, що речі, начебто зроблені для людей, ще більше ошукують їх; теза про буття-в-собі зливається з елітарним нарцисизмом і таким чином теж служить ницому.

Художні твори реєструють та об'єктивують рівні сприйняття, які лежать в основі відносин з реальністю, проте майже завжди приховані реїфікацією; естетичне сприйняття має переконливість як у соціальному аспекті, так і метафізичному.

Дистанція естетичної сфери від практичних цілей із внутрішньоестетичної позиції видається дистанцією естетичних об'єктів від суб'єкта, який спостерігає; як художні твори не можуть втручатися, так і суб'єкт не може втручатися в них; дистанція — перша передумова близькості до змісту художнього твору. Про це йдеться ще в Кантовій концепції незацікавленості, яка вимагає від естетичного ставлення, щоб воно не хапало об'єкт і не поглинало його. Бен'ямінове визначення аури[1] охопило цей внутрішньоестетичний елемент, проте визначило йому якусь минулу стадію і проголосило неслушним за нинішньої доби технічних можливостей репродукції. Ототожнившись з аґресором, він надто швидко пов'язався з історичною тенденцією, яка вимагає повернути мистецтво в емпіричну сферу практичних цілей. Дистанція як феномен — це те в художніх творах, що трансцендує саме їхнє існування; їхня абсолютна близькість була б їхньою абсолютною інтеґрацією.

Позбавлене гідності, принижене й адміністроване мистецтво в порівнянні з автентичним мистецтвом аж ніяк не позбавлене аури: протилежність між цими антагоністичними художніми сферами завжди слід розуміти як опосередкування однієї через іншу. За теперішньої ситуації аурний елемент ушановують ті твори, що утримуються від нього; його деструктивна консервація — його мобілізація задля виробництва ефектів в ім'я створення настрою —локалізована у сфері розваг. Розважальне мистецтво, з одного боку, фальшує фактичний рівень есте-

[1] Пор.: *Walter Benjamin.* Schriften, ibid., Bd. I, S. 372 seq. і S. 461 seq.; Angelus Novus, ibid. — S. 239 seq.

тичного, позбавляючи його опосередкування і зводячи до простої фактичності, до інформації та репортажу, а з другого — вириває аурний елемент з вузла художнього твору, плекає його як такий і робить споживним. Будь-який близький план у комерційному фільмі глузує з аури, наміряючись експлуатувати зумисну близькість далекого, відокремленого від конфігурації твору. Ауру проковтнуто разом із чуттєвими подразниками; це однаковісінький соус, яким індустрія культури поливає всі свої вироби.

Стендалеві слова про мистецтво як *promesse du bonheur*, обіцянку щастя, означають, що мистецтво віддячує сутньому, наголошуючи на тому в ньому, що є прообразом утопії. Але цього утопічного елементу стає щораз менше, бо сутнє дедалі більшою мірою стає саме собою. З цієї причини мистецтво щораз менше здатне уподібнитися до сутнього. Оскільки будь-яке щастя в наявному житті — просто ерзац або фальш, мистецтво змушене порушувати свою обіцянку, щоб не відступити від неї. Але свідомість людей, надто мас, що в антагоністичному суспільстві відокремлені від такої діалектики культурними привілеями, міцно тримається за обіцянку щастя, і то цілком слушно, проте за щастя в його безпосередній, матеріальній формі. Саме тут і зароджується індустрія культури, що планує потребу в щасті та експлуатує її. Індустрія культури має свій елемент істини в тому, що задовольняє потребу, породжену щораз більшим зреченням, якого вимагає суспільство, але внаслідок свого способу виконання тих обіцянок стає абсолютно неправдивою.

Серед світу, де панує корисність, мистецтво і справді становить певний елемент утопічності як інше цього світу, як щось вилучене з процесу суспільного виробництва та відтворення й непідпорядковане принципові реальності; в ньому завжди є щось від чуття, яке виникає тієї миті, коли в опері Сметани "Продана наречена" драматичний віз заїздить у село. Але й споглядання канатоходців теж чогось варте. Інше поглинається завжди-те-самістю, а проте зберігається в ній як ілюзія, — ілюзія навіть у матеріалістичному розумінні. Всі свої елементи, зокрема й дух, мистецтво має дистилювати з однорідності й повинно всі їх перетворити. Завдяки самій своїй відміні від однорідного, мистецтво *a priori* — його критика, і то навіть там, де пристосовується до критикованого й рухається, немов

дотримуючись його засновків. Кожен художній твір неусвідомлено має запитувати себе, чи може він існувати як утопія і як саме: неодмінно лише завдяки констеляції своїх елементів. Художній твір трансцендує не внаслідок простої та абстрактної відміни від однорідного, а вбираючи те однорідне в себе, розкладаючи і знову збираючи його, і така композиція є тим, що називають естетичною творчістю. Про правдивий зміст художніх творів можна судити на основі того, якою мірою вони здатні конфігурувати інше з завжди-того-самого.

Дух у художньому творі та у рефлексії про нього стає підозрілим тому, що може вплинути на товарний характер твору і його комерційну вартість, і колективне неусвідомлене вкрай чутливе до цього. Щоправда, цю загальнопоширену підозру живить глибокий сумнів в офіційній культурі, її товарах і ревно рекламованих запевненнях, мовляв, люди беруть в усьому цьому участь задля насолоди. Що докладніше внутрішнє амбівалентне Я усвідомлює, що офіційна культура ошукує його своїми обіцянками, які становлять приниження культури, то впертіше хапається ідеологічно зубами за те, що, напевне, не існує навіть у масовому сприйнятті мистецтва. Все це забарвлене рештками мудрості віталізму, мовляв, свідомість убиває.

Буржуазна звичка цупко і з боягузливим цинізмом хапатися за те, що колись вона вважала за фальшиве і несправжнє, поводиться у сфері мистецтва відповідно до схеми: "Те, що мені подобається, може, й погане, справжнє ошуканство і сфабриковане, щоб дурити людей, але я не хочу, щоб мені нагадували про це, і не хочу під час свого дозвілля напружуватись і дратуватися". Елемент ілюзії в мистецтві розвивається історично до такої суб'єктивної затятості, що за доби індустрії культури інтеґрує мистецтво до емпіричної реальності як синтетичну мрію й відкидає і рефлексію про мистецтво, і рефлексію, іманентну мистецтву. В основі цього, зрештою, лежить те, що дальше існування наявного суспільства несумісне з його самоусвідомленням, і мистецтво карають за будь-який слід такого усвідомлення. Навіть у цьому аспекті ідеологія, ця фальшива свідомість, необхідна суспільству. Проте у рефлексії спостерігача автентичний художній твір навіть набуває, а не втрачає. Якщо судити про споживача мистецтва за його словами, йому було б необхідно довести, що тільки завдяки повному, не обмеженому першим чуттєвим враженням пізнанню художнього твору

він справді, якщо скористатися фразою, яка так легко зіскакує з його вуст, візьме більше від твору. Сприйняття мистецтва стане незмірно багатшим завдяки його непомильному пізнанню. Те, що пізнане у творі інтелектом, відображується на його чуттєвому сприйнятті. Така суб'єктивна рефлексія легітимована тим, що вона немов ще раз здійснює іманентний процес рефлексії, який об'єктивно відбувається в естетичному об'єкті і який не конче має усвідомлювати митець.

Мистецтво справді не терпить жодних оцінок "більш-менш добре". Уявлення про малих і середніх митців належить до одного з неоціненних уявлень історії мистецтва, а надто історії музики; це проекція свідомості, сліпої до життя твору в собі. Немає жодного континууму, щоб тягнувся б від поганого через пересічне до доброго; те, що не вдалося, — неодмінно погане, бо ідеї мистецтва притаманна ідея успіху та внутрішньої послідовності, й саме це мотивує неперервні суперечки з приводу якості художніх творів, хоч які загалом безплідні ці суперечки. Мистецтво, це, за словами Геґеля, з'явище істини, є об'єктивно нетолерантним навіть на тлі продиктованого суспільством плюралізму сфер, які мирно співіснують між собою, — плюралізму, що завжди дає якісь виправдання ідеології. Надто нестерпним є термін "добра розвага", який так полюбляють комісії, що хочуть виправдати товарний характер мистецтва перед своїм нечистим сумлінням. Одна з газет подавала пояснення, чому Колет трактують у Німеччині як розважальну письменницю, тоді як у Франції вона має найвищу пошану: адже у Франції розрізняють не розважальне і серйозне мистецтво, а тільки добре й погане. Насправді Колет по той бік Рейну відіграє роль священної корови. Натомість у Німеччині виразний поділ на високе й низьке мистецтво править за бастіон дрібнобуржуазної віри в переваги культурної ерудиції. Митці, які, за офіційними критеріями, належать до нижчої сфери, але виявляють там куди більше таланту, ніж багато з тих, хто задовольняє давно розхитані уявлення про норми, позбавлені належної їм шани. Існує, за влучним висловом Вілі Гаса, добра погана література і погана добра література, а в музиці ситуація не інакша. Так само й різниця між розважальним і незалежним мистецтвом, тією мірою, якою вона не заплющує очі ні на розхитаність уявлення про норми, ні на нерефламентований рух того, що нижче від норм, має свою субстанцію в якості художніх творів. Щоправда, ця різниця потребує

найвищої диференціації; крім того, ще в XIX ст. ці сфери не були такими непримиренно поділеними, як за теперішньої доби культурної монополії. Не бракує творів, що внаслідок довільних формулювань, які можуть варіюватися від ескізних до шаблонних, а також внаслідок недостатнього опрацювання на догоду обрахункам свого впливу, перебувають у підпорядкованій сфері естетичної циркуляції, а проте виходять за її межі завдяки своїм витонченим якостям. Якби їхня розважальна вартість випарувалася, вони могли б стати чимсь більшим, ніж були на початку. Навіть відносини низького мистецтва з високим мають свою історичну динаміку. Колись розраховане на смак споживача, згодом, перед лицем тотально раціоналізованого та адміністрованого споживання, може постати як відображення гуманності. Навіть не цілком опрацьовані, не до кінця виконані твори не можна відкинути на основі якогось інваріантного критерію, бо вони легітимовані там, де твори самі себе кореґують тим, що визначають свій власний рівень форми, а не вдають щось більше, ніж те, чим вони є насправді. Тож надзвичайне обдарування Пуччіні виявилось набагато переконливіше в таких його ранніх непретензійних творах, як "Манон Леско" і "Богема", ніж у пізніх, амбіціозніших творах, що виродилися в кітч унаслідок невідповідності між субстанцією і презентацією. Жодну з категорій теоретичної естетики не можна застосовувати як сталий і несхитний критерій. Якщо естетичну об'єктивність можна зрозуміти лише в іманентній критиці окремих художніх творів, необхідна абстрактність категорій стає джерелом помилок. Саме естетична теорія, не здатна перейти до іманентної критики, має принаймні визначити моделі їхньої самокорекції з допомогою другої рефлексії. Тут слід згадати імена Офенбаха та Йоґана Штрауса; нелюбов до офіційної культури гіпсових класиків спонукала Карла Крауса надто наполягати на цих феноменах, а також на таких літературних феноменах, як Нестрой. Щоправда, слід стерегтися ідеології тих, що, не дорісши до дисципліни автентичних художніх творів, постачають дешеві виправдання. Але поділ цих сфер, об'єктивний як історична седиментація, не абсолютний. Навіть у найвищих художніх творах міститься, сублімований до своєї незалежності, елемент для-іншого, тлінні останки намагань мати схвалення. Довершеність, сама краса запитує: "Чи я гарна?" — і таким чином грішить проти себе. І навпаки, найжалюгідніший кітч, який усе-таки неминуче постає як мистецтво, не може не висловити претензії на те, що він зневажає, — претензії на елемент у-собі, на істину, яку він зраджує.

Колет була обдарована. Їй пощастило написати щось таке ґраційне, як невеличкий роман "Міцу", і щось таке загадкове, як спроба героїні втекти в романі *"L'Ingénue libertine"* ("Невинна пустунка"). А загалом Колет була витонченим і мовно освіченим варіантом Вікі Баум, яка завдячує свою популярність лише видавничій рекламі. Колет пропонувала солодкаво-огидну, втішну для серця псевдоконкретну натуру й не сахалася таких нестерпних сцен, як-от кінець одного роману, коли фригідна героїня під загальне схвалення нарешті знайшла втіху в обіймах свого законного чоловіка. Колет тішила свою публіку сімейними романами, дія яких відбувалась у середовищі проституції, властивої найвищому класові. Найслушніший закид французькому мистецтву, яке живило ввесь модерн, полягає в тому, що французи не мали свого слова для назви кітчу, тож навіть цим пишаються в Німеччині. Мир між естетичними сферами серйозного і розважального мистецтва свідчить про нейтралізацію культури: оскільки жоден дух не є обов'язковим для духу культури, культура пропонує на вибір такі свої підрозділи, як *highbrows*, *middlebrows* і *lowbrows*, високу, середню і низьку. Соціальну потребу в розвагах і те, що називають розслабленням, експлуатує суспільство, чиї вимушені члени за інших обставин навряд чи витримували б тягар свого монотонного існування, а під час свого визначеного згори та керованого дозвілля навряд чи могли б прийняти щось інше, крім того, що накидає їм індустрія культури, до якої насправді належить і псевдоіндивідуалізація романів *à la* Колет. Але потреба в розвагах не робить їх кращими; вони розпродують і позбавляють сили залишки серйозного мистецтва й мають, відповідно до своєї побудови, злиденні, абстрактно стандартизовані та неузгоджені результати. Розваги, навіть найпіднесеніші і, зрештою, й ті, що претендують на шляхетність, стали вульґарними, відколи суспільство обміну наклало руку на художнє виробництво й препарувало художні вироби як товар. Вульґарне те мистецтво, що принижує людей, скасовуючи свою дистанцію від уже приниженого людства; таке мистецтво підтверджує те, що світ зробив із людьми, а не становить їхнього жесту бунту проти цього світу. Культурні товари вульґарні як ототожнення людей з їхнім приниженням і вишкірюють зуби. Не існує жодного безпосереднього зв'язку між соціальною потребою і естетичною якістю, і то навіть у царині так званого функціонального мистецтва. Потреба споруджувати будинки в Німеччині, мабуть, ніколи впродовж багатьох століть не була такою гострою, як після другої світової війни, проте після-

воєнна німецька архітектура жалюгідна. Вольтерове ототожнення *vrai besoin* і *vrai plaisir*, справжньої потреби і справжньої втіхи, в естетиці не має слушності; якість художніх творів можна обґрунтовано пов'язати з соціальною потребою тільки опосередковано, через теорію суспільства загалом, а не на основі того, чого потребують люди конкретної миті і що саме з цієї причини їм набагато легше накинути.

Одним з елементів, який може правити за визначення кітчу, є вдавання почуттів, яких немає, а отже, нейтралізація таких почуттів, так само як і нейтралізація естетичного феномена. Кітч — це мистецтво, яке не можна сприймати серйозно або яке не хоче, щоб його сприймали серйозно, а проте самою своєю появою він постулює естетичну серйозність. Та хоч скільки пояснює таке визначення, воно неадекватне, і при цьому йдеться не тільки про ввесь мерзенний несентиментальний кітч. Вдають почуття, але чиї почуття? Авторів? Але почуття авторів годі реконструювати, і так само будь-яка відповідність їм не є критерієм мистецтва. Будь-яка естетична об'єктивація відхиляється від безпосереднього імпульсу. Тоді, може, почуття тих, кому автор приписує їх? Але ці почуття — така ж вигадка, як і самі *personae dramatis*, літературні герої. Щоб оте визначення кітчу було обґрунтованим, слід розглядати експресію художніх творів саму по собі як *index veri et falsi*, але судження про автентичність експресії пов'язане з такими безкінечними труднощами, — однією з них є історична зміна правдивого змісту експресивних засобів, — що його можна визначити лише казуїстично, та й то не без певних сумнівів. Кітч якісно відрізняється як від мистецтва, так і від його розростання, і визначений суперечністю, яка полягає в тому, що незалежне мистецтво має порядкувати міметичними імпульсами, які опираються такому порядкуванню. Через художній твір міметичні імпульси вже зазнають несправедливості, що досягає кульмінації в скасуванні мистецтва й заміні його схемами вигадки. Критика кітчу має бути всеохопною, але вона перекидається й на саме мистецтво. Бунт мистецтва проти його апріорної спорідненості з кітчем становив один з важливих законів розвитку мистецтва протягом нещодавньої історії й був складником деструкції художніх творів. Те, що колись було мистецтвом, згодом може стати кітчем. Можливо, ця історія занепаду — це історія корекції мистецтва, його справжнього поступу.

З огляду на теперішню залежність моди від прибуткових інтересів та її тісну пов'язаність із капіталістичним виробництвом, що — коли, скажімо, художній ринок фінансує художників, відкрито або потай вимагаючи, щоб вони постачали картини того стилю, якого сподівається від них ринок, — поширюється й на так звані художні моди й безпосередньо підточує незалежність мистецтва, мода в мистецтві не менш підлягає критичним нападам, ніж запопадливість ідеологічних аґентів у сфері мистецтва, що перетворюють апологію в рекламу. Але рятувати мистецтво спонукає те, що воно навряд чи спростовує своє спільництво з системою нагромадження прибутків і зазнає зневаги з боку тієї системи. Скасувавши такі, захищені табу, естетичні вартості, як внутрішня суть, атемпоральність, глибина, мода дає змогу визначити, якою мірою відносини мистецтва з цими вартостями, які аж ніяк не є поза всяким сумнівом, звелися тільки до приводу. Мода — це перманентне признання мистецтва, що воно не є тим, за що видає себе, і тим, яким має бути відповідно до своєї ідеї. За таку відверту зрадливість моду ненавидять не меншою мірою, ніж шанують як могутнє знаряддя виробництва, і цей двоїстий характер моди — найвиразніший симптом її антиномії. Моду від мистецтва годі так легко відокремити, як хотілося б буржуазній релігії мистецтва. Відколи естетичний суб'єкт полемічно відокремився від суспільства та його панівного духу, мистецтво комунікується з цим об'єктивним, хоч і яким неправдивим, духом через моду. Моду, звичайно, вже не характеризують тією спонтанністю та незумисністю, що їй, і то, мабуть, хибно, приписували давніше; нині мода цілком маніпульована і аж ніяк не є прямим пристосуванням до ринкового попиту, дарма що цей попит седиментований у ній і що без згоди ринку нині не може утвердитись жодна мода. Оскільки за доби монополістичного капіталізму сама маніпуляція становить прототип панівних суспільних виробничих відносин, навіть *octroi*, надання, моди репрезентує об'єктивну соціальну силу. Якщо в одному з найчудовіших місць своєї "Естетики" Ґеґель визначив, що завдання мистецтва полягає у засвоєнні чужого[1], то мода, засумнівавшись у будь-якій можливості такого духовного примирення, засвоює саме відчуження. Відчуження стає для моди живою моделлю певного соціального буття-тільки-таким-а-не-іншим, якому вона, немов сп'янівши, віддається. Щоб не зрадити себе, мистецтво має опиратися моді, але повинно й живити

[1] Див. вище с. 114, прим. 1. — *Ред. нім. вид.*

моду, щоб не стати сліпим до світу, до своєї власної субстанції. Таке подвійне ставлення до моди вперше став практикувати Бодлер — як у своїх поетичних творах, так і в статтях. Найпереконливішим свідченням цього є похвала Костянтинові Ґі[1]. За Бодлером, митець *vie moderne* — це той, хто зберігає самоконтроль, цілком віддавшись ефемерному. Навіть перший з-посеред найвидатніших митців, що відкинув комунікацію, аж ніяк не закрився від моди: в Рембо є не один вірш, де вчувається тон паризьких літературних кабаре. Радикально опозиційне мистецтво, нещадно зрікаючись усього гетерогенного йому, атакує в своїй нещадності навіть фікцію суб'єкта, що існує суто для-себе, згубну ілюзію спрямованої лише на себе відвертості, що здебільшого приховує провінційне фарисейство. За доби дедалі більшого безсилля суб'єктивного духу супроти соціальної об'єктивності мода реєструє надмір об'єктивності в суб'єктивному дусі; ця об'єктивність украй чужа і прикра йому, але кореґує ілюзію, буцімто суб'єктивний дух існує суто в собі. Найсильніша відповідь моди її зневажальникам полягає в тому, що вона бере участь в обґрунтованому й насиченому історією індивідуальному імпульсі, й робить це взірцево в юґендстилі, в парадоксальній універсальності самотності як стилю. Але зневага до моди спровокована її еротичним елементом, яким мода нагадує мистецтву про те, чого йому ніколи не пощастило цілком сублімувати. Через моду мистецтво снить тим, чого має зректися, й бере з цього силу, що атрофувалася б унаслідок зречення, без якого не існувало б мистецтва. Мистецтво як ілюзія — це одяг невидимого тіла, а мода — це одяг як абсолют, і в цьому пункті мистецтво і мода доходять порозуміння. Уявлення про якісь модні течії в мистецтві хибне, бо навіть лінґвістично слова "мода" й "модерн" пов'язані між собою, і служить для паплюження в мистецтві того, що здебільшого містить більше істини, ніж те, що претендує, ніби на нього не впливають жодні подразники, й виявляє таким чином брак чутливості, який дискваліфікує його художньо.

Гра в концепції мистецтва — це елемент, завдяки якому мистецтво безпосередньо підноситься над безпосередністю практики та її цілей. А водночас гра спрямована в минуле, до дитинства, а то й до тваринної стадії. У грі внаслідок відмови від функціональної раціональності мистецтво реґресує, відступаючи

[1] Пор.: *Charles Baudelaire*. Le Peintre de la vie moderne // Œuvres complètes, ibid., p. 1153 seq.

від раціональності. Історична спонука, яка змушує мистецтво стати зрілим, спрямована проти його грайливості, проте не скасовує її остаточно; з іншого боку, будь-яке відверте повернення до грайливих форм неодмінно служить якимсь реставраційним або архаїзаційним соціальним тенденціям. Грайливі форми — це, без винятку, форми повторення. Коли їх застосовують утверджувально, вони поєднуються з манією повторення, до якої пристосовуються й санкціонують її як норму. В специфічному характері гри мистецтво, всупереч Шілеровій ідеології, поєднується з несвободою. Таким чином у мистецтво потрапляє чужий йому елемент, і найнедавніша деестетизація мистецтва приховано послуговується елементом гри коштом решти елементів. Коли Шілер уславлює потяг до гри як щось власне людське, бо цей потяг позбавлений мети, він, будучи лояльним буржуа, тлумачить, згідно з філософією своєї доби, протилежність свободи як свободу. Відносини гри і практики набагато складніші, ніж у Шілеровому "Естетичному вихованні". Тимчасом, як усе мистецтво сублімує колись практичні елементи, гра в мистецтві внаслідок нейтралізації практики пов'язується з її чарами, стає спонукою до завжди-те-самості і, психологічно прихильна до інстинкту смерті, тлумачить слухняність як щастя. Гра в мистецтві з самого початку дисциплінарна і здійснює табу на експресію, притаманне ритуалові наслідування; там, де мистецтво тільки грається, від експресії нічого не лишається. Потай гра перебуває у змові з долею, є повноважним представником тягаря міфічності, що його хотіло б скинути мистецтво; її репресивний аспект стає очевидним у таких висловах, як "ритми крові", які так часто вживають для характеристики танцю як форми гри. Хоч азартні ігри становлять протилежність мистецтву, як форми гри вони однаково поширюються на мистецтво. Отой начебто потяг до гри віддавна був поєднаний із пріоритетом сліпої колективності. Тільки там, де гра усвідомлює свою жахливість, як-от у Бекета, вона бере участь у примиренні, властивому мистецтву. Мистецтво, цілком позбавлене гри, так само годі уявити, як і мистецтво, позбавлене повторень, проте мистецтво однаково спромагається визначити рештки страшного в собі як щось негативне.

Уславлена праця *"Homo ludens"* Гейзінґи знову поставила категорію гри в центрі естетики, і то не тільки в ній: культура, доводить автор, зародилась як гра. "Вислів "ігровий елемент культури" ще не означає, що серед різних видів діяльності цивілізованого життя грі відведено важливе місце, і не означає,

що культура виникла з гри внаслідок якогось еволюційного процесу, і то способом, мовляв, те, що спершу було грою, згодом перетворилось у щось, що вже не є грою, і його можна назвати тільки культурою. Радше я прагну показати, що в культуру попервах гралися"[1]. Теза Гейзінґи підлягає принциповій критиці, спрямованій на визначення мистецтва через його походження. Водночас його теза містить як істину, так і неправду. Коли розуміти уявлення про гру так абстрактно, як Гейзінґа, стає очевидним, що він визначає не так щось специфічне, як форми поведінки, які певною мірою дистанціюються від практики самозбереження. Він не помічає, якою мірою сам елемент гри в мистецтві є копією практики, — набагато більшою мірою, ніж копією ілюзії. В будь-якій грі дія самою своєю сутністю зреклась усякого зв'язку з метою, проте форма та виконання дії таки зберігають зв'язок із практикою. Елемент повторення у грі — це копія невільної роботи, так само як спорт — панівна позаестетична форма гри — нагадує про практичну діяльність і виконує функцію неперервного привчання людей до вимог практики, передусім завдяки такій своїй реакції, як перетворення тяжких фізичних мук на вторинну втіху, проте люди й не помічають при цьому контрабандного проникнення практики. Теза Гейзінґи, що люди не тільки граються мовою, а й сама мова зародилась у грі, певною мірою свавільно нехтує практичні, притаманні мові потреби, від яких мова звільняється дуже пізно, якщо взагалі звільняється. А втім, Гейзінґова теорія мови напрочуд точно збігається з Вітґенштайновою теорією, бо й Вітґенштайн недобачає конститутивних відносин мови з позалінґвістичним. Але теорія гри Гейзінґи веде його до поглядів, закритих для магічно-практичних і релігійно-метафізичних редукцій мистецтва. Гейзінґа визнав, що з позиції суб'єкта способи естетичної поведінки, які він розуміє під терміном "гра", водночас правдиві й неправдиві. Це допомагає йому дійти до надзвичайно переконливого уявлення про гумор: "Хотілося б запитати, чи й віра дикунів у їхні найсвятіші міфи не пов'язана з самого початку з певним гумористичним елементом"[2]. "Наполовину жартівливий елемент годі відрізнити від справжнього міфу"[3]. Релігійні свята примітивних народів — це не "довершений екстаз та ілюзія... Там аж ніяк не бракує фонового усвідомлення "нес-

[1] *Johan Huizinga.* Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, übertr. von H. Nachod. — Reinbek, 1969. — S. 51.

[2] *Там само.* — С. 127.

[3] *Там само.* — С. 140.

правжності"[1]. "Про те, чи людина чаклун, чи тільки зачакльована, вона сама, з одного боку, знає, а з другого — її просто ошукано. Але людина прагне бути ошуканою"[2]. Саме в цьому аспекті — усвідомлення неправдивості правди — кожне мистецтво бере участь у гуморі, а тим паче найпохмуріші твори модерну. Томас Ман наголошував на цій рисі в Кафки[3], а в Бекета вона очевидна. За словами Гейзінґи, "єдність і неподільність віри та невіри, нерозривного зв'язку між священною серйозністю і прикиданням та "жартом" можна найкраще зрозуміти в самому уявленні про гру"[4]. Слова, сказані тут про гру, слушні й про мистецтво загалом. Натомість необґрунтованою видається Гейзінґова інтерпретація "герметичного характеру гри", що суперечить його власному діалектичному визначенню гри як єдності "віри і невіри". Наполягання Гейзінґи на єдності, в якій, зрештою, ігри тварин, дітей, примітивних народів і митців можна розрізнити тільки за ступенем вияву, а не якісно, приховує від свідомості суперечності теорії й не може дорівнятися навіть до власного твердження її автора про естетично конститутивну природу суперечності.

Про сюрреалістичний шок і монтаж. Парадокс — те, що трапляється в раціоналізованому світі, однаково має свою історію, — вражає не останньою чергою тому, що внаслідок своєї історичності саме капіталістичне *ratio* розкривається як ірраціональне. Естетична чутливість зі страхом усвідомлює ірраціональність раціонального.

Практика могла б бути сукупністю засобів зменшити життєву нужду і в такому разі була б тотожна насолоді, щастю та незалежності, в якій сублімуються ті засоби, але цьому перешкоджає практичність, що, коли скористатися нині поширеною фразою, не дає дійти до насолоди, становлячи аналогію з волею суспільства, в якому ідеал повної зайнятості заступив ідеал скасування праці. Раціоналізм умонастрою, що відмовляється піднестися над практикою як відносинами засобів та цілей і поставити практику перед її метою, ірраціональний. Таким чином, фетишизується і практика, а це суперечить її власній концепції, отій концепції для-іншого, яку практика втра-

[1] *Там само.* — С. 29.

[2] *Там само.* — С. 30.

[3] Див.: *Thomas Mann*, Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. — Frankfurt a. M., 1953. — S. 556 seq.

[4] *Johan Huizinga*, Ibid. — S. 31.

чає, тільки-но ставши абсолютизованою. Це інше — рушійна сила як мистецтва, так і теорії. Ірраціональність, у якій практичність звинувачує мистецтво, — це корекція її власної ірраціональності.

Відносини мистецтва і суспільства пронизують саме мистецтво та його розвиток, а не полягають у безпосередній партійності, в тому, що тепер називають заангажованістю. Але марною була б і спроба так теоретично розуміти ті відносини, щоб інваріантно конструювати нонконформістську позицію мистецтва впродовж усієї історії, протиставивши її утверджувальній позиції. Не бракує художніх творів, які лише силоміць можна увігнати в і так уже крихкі рамки нонконформістської традиції, проте об'єктивність цих творів однаково займає гостро критичну позицію щодо суспільства.

Занепад мистецтва, який сьогодні проголошують не менш легко, ніж озлоблення, був би фальшивим, ставши своєрідним конформізмом. Десублімація, оте безпосереднє, миттєве здобуття насолоди, якого сьогодні вимагають від мистецтва, внутрішньоестетично перебуває нижче від мистецтва; а втім, реально ця миттєва насолода не може дати того, чого сподіваються від неї. Недавно засвоєна позиція декультуризації культури, захват перед красою вуличних сутичок — це реприза акцій футуристів і дадаїстів. Дешевий естетизм недолугої політики доповнюється ослабленням естетичної сили. Рекомендація джазу та рок-н-ролу замість Бетховена не просто знищує утверджувальну неправду культури, а відкриває шлях варварству та прибутковим інтересам індустрії культури. Начебто життєво важливі й незіпсуті якості таких продуктів вироблені синтетично саме тими силами, на які нібито спрямоване велике зречення[1], тож саме ці продукти справді зіпсуті.

Теза про неминучу або вже реалізовану загибель мистецтва повторюється протягом усієї історії, а надто від початку новітньої доби, і Геґель, що відобразив цю тезу по-філософському, не є її винахідником. Хоча нині ця теза постулює себе як антиідеологічна, донедавна вона була ідеологією історично декадентських груп, що у своїй загибелі вбачали загибель геть усього. Свідченням такої зміни є, звичайно, комуністична заборона модерну, що скасувала іманентний естетичний розви-

[1] Термін Маркузе. — *Перекл.*

ток в ім'я соціального прогресу, але свідомість апаратчиків, які запровадили цю заборону, — це давня дрібнобуржуазна свідомість. Тезу про смерть мистецтва неодмінно можна почути в діалектичних вузлових пунктах, там, де раптом виникає нова форма, полемічно спрямована проти усталених форм. Із часів Гегеля пророцтва про неминучу загибель мистецтва становили радше складову частину філософії культури, яка висловлює свої судження згори, ніж складником художнього сприйняття; декрети були готуванням тоталітарних заходів. Але з самої сфери мистецтва ситуація видавалася зовсім іншою. Бекетова нульова точка — *non plus ultra*, крайня межа, для завивань філософії культури — містить у собі, наче атом, нескінченну повноту. Годі уявити, щоб люди вже не потребували замкненої іманентної культури, коли вона вже реалізувалась, і тому загроза, яка постає тепер перед нами, — фальшиве скасування культури, оте знаряддя варварства. Слова *"Il faut continuer"*, "Треба не покладати рук", якими закінчується п'єса Бекета "Неназваний", зводить цю антиномію до твердження, що мистецтво зовні видається неможливим, а проте іманентно має розвиватися далі. Новим є те, що мистецтво має охопити і свою загибель; як критика духу панування, мистецтво — це дух, що спромагається обернутись проти самого себе. Саморефлексія мистецтва проникає до основ мистецтва й конкретизується в них. Політичного значення, яке мала теза про кінець мистецтва тридцять років тому, наприклад, опосередковано в Бен'яміновій теорії репродукції[1], вже немає, а втім, Бен'амін, усупереч своєму відчайдушному обстоюванню механічної репродукції, під час розмови відмовився відкинути сучасне малярство: його традицію, казав він, слід зберегти для часів, не таких похмурих, як наші. А проте, опинившись перед загрозою переходу у варварство, мистецтву краще заніміти й зупинитися, ніж перекинутись до ворога й посприяти розвиткові, що означає інтеграцію з сутнім задля його надмогуті. Брехня прокламацій інтелектуалів про кінець мистецтва полягає в їхньому запитанні, навіщо існує мистецтво і що саме легітимує його перед лицем сучасної практики. Але функція мистецтва в тотально функціональному світі — його афункціональність; спроможність мистецтва безпосередньо втручатись або спонукати до такого втручання — чистий забобон. Інструменталізація мистецтва саботує його протест проти інструменталізації; тільки там, де мистецтво шанує свою іманентність, воно переконує практичний розум у його нерозумності. Мистецтво

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Schriften, ibid. — S. 366 seq.

протестує проти, по суті, безнадійно застарілого принципу *l'art pour l'art*, не поступаючись зовнішнім щодо себе цілям, а зрікаючись ілюзії чистого царства краси, що дуже швидко виявляється кітчем. Завдяки рішучому запереченню мистецтво вбирає *membra disiecta* емпіричного світу, серед якого воно існує, і, трансформуючи, організовує їх у реальність, що є антиреальністю, якимсь жахіттям, і саме так Бодлер інтерпретував гасло *l'art pour l'art*, коли послугувався ним. Про те, що тепер зовсім не пора скасовувати мистецтво, свідчать його конкретно відкриті, проте не використані, немов запечатані чарами можливості. Навіть там, де мистецтво вільно виявляє протест, воно не має свободи, бо цей протест спрямований і обмежений. Вочевидь, було б жалюгідною апологетикою стверджувати, ніби кінець мистецтва годі передбачити. Адекватною реакцією мистецтва було б заплющити очі й зацiпити зуби.

Ізоляція художніх творів від емпіричної реальності стала ясно сформульованою програмою в герметичній поезії. З огляду на всі її видатні твори — згадайте Целана — можна було б запитати, якою мірою вони справді герметичні, бо, як зауважив Петер Шонді, їхня замкненість — аж ніяк не їхня незрозумілість. Навпаки, треба визнати, що існує зв'язок між герметичною поезією і соціальними елементами. Реїфікована свідомість, що разом з інтеґрацією високоіндустріалізованого суспільства стала інтеґральною для її членів, нездатна сприймати найголовнішого у віршах, наголошуючи натомість на їхньому тематичному змісті та нібито інформаційній вартості. До людей можна дійти художньо загалом тільки через шок, який б'є по тому, що псевдонаукова ідеологія називає комунікацією, а мистецтво інтеґральне тільки тоді, коли відмовляється діяти разом з комунікацією. Щоправда, безпосереднім мотивом герметичних процедур є дедалі більший тиск, спрямований на відокремлення поезії від тематичного матеріалу та інтенцій. Цей тиск пересунувся з рефлексії на поезію, яка намагається взяти під свою оруду те, задля чого вона існує, і ці намагання становлять водночас іманентний закон її розвитку. Герметичну поезію, концепція якої виникла в період юґендстилю й має певну спільність із панівним тоді уявленням про "прагнення стилю", можна вважати за поезію, яка заходилася виробляти з себе те, що за інших обставин виникає тільки історично, і ці її заходи мають у собі аспект химерності, що полягає в перетворенні емфатичного змісту в інтенцію. В герметичній поезії стає тематичним і самостійним те, що раніше могло статись у мис-

тецтві, хоча воно й не спрямовувалось на це, і саме такою мірою ідею Валері про взаємодію між художнім виробництвом і саморефлексією в процесі поетичного виробництва сформулював ще Маларме. Маларме, прагнучи такої утопії, як мистецтва, вільного від усього, що чуже йому, був аполітичним і тому вкрай консервативним. Але, відкидаючи ті єлейні проповіді, що їх сьогодні можна почути з вуст кожного консерватора, він поєднався з протилежним політичним полюсом — дадаїзмом, а в історії літератури ніколи не бракує різноманітних проміжних ланок. За понад вісімдесят років своєї історії з часів Маларме герметична поезія змінилася, почасти реаґуючи на одну соціальну тенденцію: штамп про вежу зі слонової кості вже не вживають, говорячи про безвіконні монадні твори. Зародки герметичної поезії не були вільні від обмежених та відчайдушних надмірностей релігії мистецтва, яка навіювала собі, що світ створено задля гарного поетичного рядка або добре побудованої фрази. У творчості Пауля Целана, найвидатнішого сучасного представника німецької герметичної поезії, сприйняттєвий зміст герметичного зазнав інверсії. Лірика Целана пронизана соромом мистецтва перед лицем страждань, які уникають як сприйняття, так і сублімації. Целанові поезії прагнуть щонайбільший жах висловити мовчанням. Сам їхній правдивий зміст стає неґативним. Вони наслідують мову, що нижча від безпорадної мови людей і нижча навіть від органічної мови, — мову мертвого каміння та зірок. Ліквідовано останні залишки органічного: те, що Бен'ямін сказав про Бодлера, мовляв, його поезія позбавлена аури, справдилось у творчості Целана. Безмежна скромність, із якою Целан утверджує радикалізм, становить його силу. Мова безживного стає останньою втіхою з приводу смерті, позбавленої будь-якого значення. Перехід до неорганічного можна простежити не тільки в театичних мотивах, бо в герметичних художніх творах можна реконструювати шлях від жаху до тиші. Зберігаючи далеку аналогію з тим, як Кафка трактував експресіоністичне малярство, Целан переносить у мовний процес дедалі більшу абстрактність краєвиду, що наближається до неорганічного.

Те, що, постаючи як мистецтво, проголошує себе реалістичним мистецтвом, надає таким чином значення реальності, яку таке мистецтво зобов'язалося відображувати без ілюзії. Таке трактування реальності *a priori* ідеологічне. Нині неможливість реалізму можна виснувати на основі не тільки суто внут-

рішньоестетичних міркувань, а й історичної констеляції мистецтва й реальності.

Нині пріоритет об'єкта і естетичний реалізм майже абсолютно протиставлені один одному, і це коли визначати на основі реалістичного критерію: Бекет реалістичніший за соціалістичних реалістів, що фальшують реальність унаслідок вірності своєму принципові. Поставившись до реальності досить серйозно, вони б зрозуміли, що засуджував Лукач, сказавши під час свого ув'язнення в Румунії, мовляв, тепер він нарешті збагнув, що Кафка — реалістичний письменник.

Пріоритет об'єкта не слід плутати з різними спробами екстрагувати мистецтво з його суб'єктивного опосередкування і пронизати його об'єктивністю ззовні. Мистецтво — це випробування заборони позитивного заперечення, яке показує: заперечення неґативного не є чимсь позитивним, не є примиренням з об'єктом, непримиреним із собою.

Теза, мовляв, сукупність табу імпліцитно зумовлює канон правильного, видається несумісною з філософською критикою уявлення про заперечення заперечення як про щось позитивне[1], але це уявлення і у філософській теорії, і в зумовленій нею соціальній практиці означає саботаж неґативної роботи розуму. В ідеалістичній схемі діалектики ця неґативна робота розуму перетворена в антитезу, обмежену тим, що її критика має бути легітимацією цієї тези на вищому рівні. Але й у цьому аспекті мистецтво і теорія не є абсолютно різними. Тільки-но ідіосинкразію, цей естетичний повноважний представник заперечення, піднесено до рівня позитивних правил, вони застигають у вигляді якихось абстракцій супроти конкретних художніх творів та художнього сприйняття й механічно підпорядковують взаємопов'язані елементи художніх творів коштом цієї взаємопов'язаності. Внаслідок канонізації передові художні засоби набувають реставраційного забарвлення і пов'язуються зі структурними елементами, проти яких колись боролася ця сама ідіосинкразія, ставши тепер правилами. Якщо все в мистецтві залежить від нюансів, то залежить і від нюансів між забороною і приписом. Спекулятивний ідеалізм, що досяг кульмінації в Гегелевому вченні про позитивне заперечення, міг бути запозичений з ідеї абсолютної тотожності художніх творів. З огляду

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Negative Dialectik, ibid. — S. 159 seq.

на притаманний їм принцип економії і на їхню виготовленість, художні твори самі по собі можуть бути набагато послідовнішими, а з погляду логіки — й набагато позитивнішими, ніж у теорії, що безпосередньо пов'язана з емпіричною реальністю. Тільки завдяки поступові рефлексії принцип тотожності виявляється ілюзорним і в художньому творі, бо його інше є складником його незалежності, і саме цією мірою художні твори і справді не знають жодного позитивного заперечення.

Теза про пріоритет об'єкта означає в естетичному об'єкті пріоритет самого об'єкта, художнього твору, — як перед його творцем, так і перед тими, хто сприймає його. Як сказав Шенберґ: "Зрештою, я малюю картину, а не стілець". Завдяки цьому іманентному пріоритетові пріоритет зовнішнього світу естетично опосередкований, а безпосередньо, як пріоритет того, що художній твір репрезентує, пріоритет об'єкта обминає подвійний характер мистецтва. В художньому творі навіть концепція позитивного заперечення набуває іншого значення, ніж у зовнішньому світі: у сфері естетики можна говорити про таку позитивність тільки тією мірою, якою канон історично необхідних заборон служить пріоритетові об'єкта, тобто притаманній художньому творові послідовності.

Художні твори репрезентують суперечності як ціле, антагоністичну ситуацію як тотальність. Тільки завдяки опосередкуванню, а не через пряме *parti pris*, ставання на якийсь бік, художні твори здатні трансцендувати ту антагоністичну ситуацію через експресію. Об'єктивні суперечності розтинають суб'єкт; вони не постульовані суб'єктом і не є виробом його свідомості. Оце і є справжній пріоритет об'єкта у внутрішній композиції художнього твору. Суб'єкт може плідно згаснути в естетичному об'єкті лише тому, що він і сам опосередкований через об'єкт і є водночас суб'єктом — страдником експресії. Антагонізми артикульовані технічно, тобто в іманентній композиції художнього твору, — композиції, що робить інтерпретацію проникною для зовнішніх щодо твору напруг. Напруги не відображені у творі, а радше формують твір, і тільки це становить естетичну концепцію форми.

Навіть у якомусь леґендарному кращому майбутньому мистецтво не зможе зректися спогаду про нагромаджений жах, бо інакше його форма була б нікчемною.

Теорії походження мистецтва

Екскурс

Спроби виснувати естетику з походження мистецтва як її сутності неминуче розчаровують[1]. Якщо концепція походження міститься поза межами історії, то концепція набуває такого онтологічного забарвлення, що далеко відходить від того твердого ґрунту об'єктивності, який виникає в уяві при звуках такого престижного слова, як "походження"; крім того, будь-яка згадка про концепцію походження, позбавлену темпоральних елементів, суперечить самому значенню слова "походження", якого, за їхніми власними словами, дотримуються філософи походження. Проте з погляду історії звести мистецтво до його до- або ранньоісторичного походження не дозволяє його характер, що є результатом історичного розвитку. Найдавніші вияви мистецтва, що дійшли до нас, не є найавтентичнішими і аж ніяк не визначають якимсь чином меж мистецтва; вони не увиразнюють того, чим є мистецтво, а радше повивають його туманом. Слід взяти до уваги, що найдавніші зразки мистецтва, які дійшли до нас, — печерне малярство, — цілком належать до візуальної царини. Натомість набагато менше, а то й зовсім нічого не відомо про тогочасну музику чи поезію; бракує свідчень про ті доісторичні елементи, які б якісно відрізнялися від візуальних творів. Серед естетиків Кроче, напевне, першим, у дусі Геґелевого вчення, стверджував, що питання про історичне походження мистецтва не має значення для естетики: "Оскільки ця "духовна" активність становить її [тобто історії] об'єкт, то хіба можна недобачити, як абсурдно формулювати історичну проблему походження мистецтва... Якщо експресія — форма свідомості, як можна шукати історичне походження чогось, що не належить до продуктів природи, а його передумову становить людська історія? Як можна приписати історичну генезу тому, що є категорією, завдяки

[1] Автор висловлює щиру вдячність пані Ренаті Віланд із факультету філософії Франкфуртського університету за критичний перегляд тем, розглянутих у цьому розділі.

якій розуміють будь-яку генезу й будь-які історичні факти?"[1] А втім, хоч яким слушним може бути намір не плутати найдавніше з концепцією самого предмета, що стає таким, яким є, тільки завдяки розвиткові, аргументація Кроче сумнівна. Просто ототожнивши мистецтво з експресією, "передумову якої становить людська історія", він знову визначає мистецтво як те, чим воно аж ніяк не може бути для філософії історії: як "категорію", певну інваріантну форму свідомості, щось статичне за своєю формою, хоча Кроче й уявляє його як чисту діяльність або спонтанність. Ідеалізм Кроче не меншою мірою, ніж вплив Бергсона на його естетику, не дають йому добачити конститутивного зв'язку мистецтва з тим, чим воно не є, з тим, що не є чистою спонтанністю суб'єкта, і це значною мірою обмежує його критику питання про походження. Однак величезна кількість емпіричних досліджень, присвячених відтоді цьому питанню, навряд чи спонукали піддати ревізії вердикт Кроче. Було б надто просто звинуватити в цьому наступ позитивізму, що, боячися спростування якимсь наступним фактом, уже не зважується формулювати однозначні теорії й мобілізує сукупності фактів, доводячи, що справжня наука вже не терпить теорій величного стилю. Надто етнологія, що, згідно з нинішнім поділом праці, зобов'язана інтерпретувати доісторичні знахідки, залякана тенденцією, яка йде ще від Фробеніуса, пояснювати всі архаїчні загадки через релігію, і то навіть там, де самі знахідки суперечать такому загальному трактуванню. Але відкидання з боку науки питання про походження, будучи відповідником філософської критики походження, свідчить не тільки про неспроможність науки і страх перед позитивістськими табу. Характерним є плюралізм тлумачень, якого не може зректися навіть позбавлена ілюзій наука, і тут за приклад править книжка Мелвіла Дж. Герсковіца "Людина та її праця"[2]. Якщо сучасна наука відмовляється дати будь-яку моністичну відповідь на питання, звідки походить мистецтво, яким воно було спершу і яким лишилося відтоді, то розкриває таким чином певний елемент істини. Мистецтво стало певною єдністю тільки на досить пізній стадії. Можна засумніватися, чи така інтеграція — не лише інтеграція концепції, а не інтеграція того, що пояснює ця концепція. Скажімо, штучність поширеного нині між германістів терміна "мовний художній твір" [*Sprachkunstwerk*] породжує підозри безцеремонним під-

[1] *Benedetto Croce*. Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, übertr. Von H. Feist und R. Peters. — Tübingen, 1930. — S. 140.

[2] Пор.: *Melville J. Herskovits*. Man and His Work. — New York, 1948.

порядкуванням поезії — через посередництво мови — мистецтву, хоч у процесі просвітництва мистецтво, безперечно, набуло єдності. Найдавніші художні вияви такі розмиті, що не тільки важко, а й марно спробувати визначити, що тоді вважали за мистецтво, а що ні. Навіть згодом мистецтво постійно опиралося процесові об'єднання, в який було втягнене. Концепція самого мистецтва не байдужа до цього. Те, що, здається, розпливається в мороці праісторії, — непевне з огляду не лише на свою віддаленість, а й тому, що зберігає щось невизначене, щось неадекватне концепції, якому неперервно загрожує дедалі більша інтеґрація. Мабуть, не випадково найдавніші печерні малюнки, яким так охоче приписують натуралізм, засвідчують найвищу точність саме в зображенні руху, немов вони вже прагнули того, чого згодом вимагав Валері: ретельно наслідувати невизначене, те в предметах, що не має характеру речі[1]. Якщо так, то імпульс цих малюнків був із самого початку не натуралістичним наслідуванням, а протестом проти реїфікації. Провину за багатозначність не слід покладати на обмеженість науки, чи, радше, слід покладати не тільки на неї, бо вона характерна й для самої праісторії. Однозначність зародилася тоді, коли піднеслася суб'єктивність.

Так звана проблема походження відлунює в суперечці про те, що з'явилося раніше: натуралістичне зображення чи символічно-геометричні форми. В цій суперечці можна добачити невисловлену надію, що вона дасть змогу визначити початкову сутність мистецтва. Ця надія оманлива. Арнольд Гаузер почав свою "Соціальну історію мистецтва" з тези, що за палеоліту натуралізм був давнішим: "Пам'ятки примітивного мистецтва... недвозначно вказують... на пріоритет натуралізму, тож видається дедалі важчим підтримувати теорію про первісність мистецтва, яке було далеким від природи й стилізувало реальність"[2]. Тут, безперечно, відчуваються полемічні натяки, спрямовані проти неоромантичної доктрини релігійного походження мистецтва. Але цей видатний історик одразу знов обмежує тезу про пріоритет натуралізму. Гаузер, і далі спираючись на ці дві тези, які звичайно протиставлять одну одній, критикує їх як анахронічні: "Дуалізм очевидного і невидного, баченого і просто знаного цілковито чужий палеолітичному малярству"[3]. Він доходить думки про елемент недиференційо-

[1] Пор.: *Paul Valéry*. Œuvres, Bd. 2, ibid. — S. 681.

[2] *Arnold Hauser*. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2. Aufl. — München, 1967. — S. 1.

[3] *Там само*. — С. 3.

ваності в найдавнішому мистецтві, навіть про нерозрізняння сфери ілюзії і реальності[1]. Гаузер дотримується чогось дуже близького до тези про пріоритет натуралізму на основі певної магічної теорії, яка утверджує "взаємозалежність речей, схожих одна на одну"[2]. Для нього схожість — однаково що копіювання, і саме воно здійснює практичну магію. Через те Гаузер виразно відокремлює магію від релігії: магія служить тільки для безпосереднього створення засобів існування. Такий гострий поділ вочевидь важко узгодити з теорією первісної недиференційованості. З іншого боку, він зміцнює твердження про первісність копіювання, дарма що інші дослідники, як-от Ерік Гольм, заперечують гіпотезу про утилітарно-магічні функції копій[3]. Натомість Гаузер стверджує: "Палеолітичний мисливець і художник гадав, що у вигляді малюнка він володіє самою зображеною річчю, що, відобразивши, він здобуває владу над відображеним"[4]. З певними застережками до цього погляду схиляється й Реш[5]. Натомість Катеса Шлосер за найприкметнішу рису палеолітичного способу зображення вважає відхилення від природного образу; це відхилення не можна приписати якомусь "архаїчному ірраціоналізмові", а радше, йдучи за Лоренцом та Ґеленом[6], слід інтерпретувати як експресивну форму певного біологічного *ratio*. Але очевидно, що перед лицем фактичних даних теза про магічний утилітаризм та натуралізм видається не менш непереконливою, ніж теза про філософсько-релігійне походження мистецтва, якої дотримується Гольм. Він безпосередньо використовує уявлення про символізацію, постулюючи таким чином уже на найдавнішій стадії той дуалізм, який Гаузер приписує лише неолітичному періодові. Цей дуалізм, за Гольмом, служить певній унітарній організації мистецтва, так само як у межах цього дуалізму постає структура почленованого, а отже, неминуче ієрархізованого та інституціоналізованого суспільства, — суспільства, в якому вже є виробництво. На його думку, тієї самої доби сформувалися культ та єдиний канон форм, і водночас мистецтво поділилося на сакральну і світську сфери — в різьбленні кумирів та декоративній кераміці. Паралельно з цією конс-

[1] Див.: *Там само*. — С. 5.

[2] *Там само*. — С. 8.

[3] Пор.: *Erik Holm*. Felskunst im südlichen Afrika, ibid. — S. 196.

[4] *Arnold Hauser*. Ibid. — S. 4.

[5] Пор.: *Walther F. E. Resch*. Ibid. — S. 108 seq.

[6] Пор.: *Konrad Lorenz*. Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung // Zeitschrift für Tierpsychologie. — Bd. 5. — S. 258; *Arnold Gehlen*. Ibid. — S. 69 seq.

трукцією власне анімістичної фази йде конструкція преанімізму, або, як нині полюбляють казати вчені, "неемпіричного погляду на світ", що характеризується "суттєвою єдністю всього живого". Проте об'єктивна непроникність найдавніших феноменів відкидає цю конструкцію: таке уявлення, як "суттєва єдність" уже припускає поділ на форму й матеріал у найдавнішій фазі або принаймні вагається між уявленням про цей поділ і уявленням про єдність. Найбільше проблем тут виникає у зв'язку з концепцією єдності. Теперішнє використання її затемнює геть усе, навіть відносини між одиничним і множиною. Насправді єдність слід розуміти так, як розумів колись філософ Платон у своєму діалозі "Парменід", — як єдність множини. Недиференційоване праісторії — аж ніяк не така єдність, бо стоїть по той бік цієї дихотомії, в якій єдність має значення лише як полярний елемент. Через те й такі дослідження, як-от праця Фріца Краузе "Маски і предківські фігури", натрапляють на труднощі. Згідно з Краузе, в найдавніших неанімістичних уявленнях "форма пов'язана з матеріалом, а не відокремлена від нього. Тому будь-яка зміна сутності можлива тільки через зміну матеріалу і форми, через цілковите перетворення тіла. Саме це пояснює і прямі взаємоперетворення сутностей"[1]. Усупереч загальнопоширеному уявленню про символ, Краузе слушно стверджує, що зміна, яка відбувається під час церемонії масок, не символічна: це радше вияв "формотворчої магії"[2], коли скористатися терміном, запозиченим у психолога розвитку Гайнца Вернера. Для індіанців, на його думку, маска — не просто демон, чия сила переходить на її носія: сам носій стає втіленням демона і зникає як Я[3]. Але тут виникає сумнів: кожен член племені, тобто й індіанець у масці, безпосередньо сприймає різницю між своїм обличчям і маскою, — різницю, яка, згідно з неоромантичною конструкцією, має бути невідчутною. Маска і обличчя — це щось одне не більшою мірою, ніж носій маски — втілення демона. Всупереч твердженню Краузе, цьому феноменові притаманний елемент дисимуляції: ні часто цілком стилізована форма, ні лише часткове прикриття носія маски не впливають на розуміння "суттєвого перетворення завдяки вдягненій масці"[4]. Але щось від віри в реальне перетворення однаково становить частину цього фе-

[1] Пор.: *Fritz Krause*. Ibid. — S. 231.

[2] *Heinz Werner*. Einführung in die Entwicklungspsychologie. — Leipzig, 1926. — S. 269.

[3] Пор.: *Fritz Krause*. Ibid. — S. 223 seq.

[4] *Там само*. — С. 224.

номена, так само як діти під час гри не роблять виразної різниці між собою і роллю, яку грають, але кожної миті їх можна знову повернути до реальності. Навіть експресія навряд чи первісна, а теж розвивалась історично й походить, можливо, від анімізму. Коли член клану наслідує тотемну тварину або якесь страхітливе божество, фактично ставши ними, сформована експресія — це щось більше, ніж самодостатній індивід. Хоч експресія — начебто аспект суб'єктивності, їй — як екстеріоризації — властиве і не-Я, напевне, щось колективне. Вже те, що суб'єкт, пробудившись до експресії, шукає санкції колективу, засвідчує розкол. Тільки тоді, коли суб'єкт зміцнів до самоусвідомлення, експресія унезалежнюється, стаючи експресією суб'єкта, проте зберігає жест свого перетворення на щось. Відображення можна інтерпретувати як реїфікацію такої поведінки, і воно, таким чином, вороже саме тому імпульсові, що становить зародково об'єктивовану експресію. Водночас така реїфікація через відображення має визвольний характер, бо допомагає визволити експресію, давши суб'єктові змогу користатися нею. Колись люди, напевне, були не менш позбавленими експресії, ніж тварини, що не вміють ні плакати, ні сміятись, дарма що їхні постаті об'єктивно щось виражають, хоча тварини, звичайно, цього не відчувають. Про це нагадують спершу маски ґорили, потім художні твори. Експресія, цей природний елемент мистецтва, є як така вже чимсь іншим, ніж чиста природа. Ці вкрай гетерогенні інтерпретації уможливлені об'єктивною багатозначністю. Навіть твердження, мовляв, у доісторичних художніх феноменах гетерогенні елементи були перемішані, анахронічне. Радше цей поділ і єдність виникають під тиском визволитися від чарів дифузного водночас із дедалі міцнішою організацією суспільства. У своєму переконливому резюме Герсковіц стверджує, що теорії розвитку, які виводять мистецтво від якогось первісного символічного або реалістичного "провідного принципу", навряд чи можна підтримувати з огляду на суперечливу розмаїтість виявів ранньоісторичного та примітивного мистецтва. Гострий контраст між примітивним традиціоналізмом — якщо розуміти під ним стилізацію — і палеолітичним реалізмом ізолює якийсь один аспект. І в найдавніші часи, і в примітивних народів, що дожили до наших днів, загалом дуже важко добачити пріоритет котрогось одного з цих принципів. Палеолітична скульптура здебільшого вкрай стилізована, всупереч тогочасним "реалістичним" зображенням печерного малярства, але цей реалізм, як зазначає Герсковіц, пронизаний гетерогенними елемента-

ми, наприклад, скороченнями, про які годі впевнено сказати, чи вони пов'язані з перспективою чи символікою. Не менш складне й мистецтво примітивних народів сьогодення; реалістичні елементи, надто в скульптурі, аж ніяк не усунули цілком стилізованих форм. Занурення в походження мистецтва звабліює естетичну теорію різними начебто типовими процедурами, щоб миттю забрати їх з-перед її очей, тільки-но сучасній інтерпретаційній свідомості видасться, ніби вона міцно володіє ними.

Ніяких пам'яток мистецтва, давнішого за палеолітичне, не збереглося. Але мистецтво, безперечно, зародилося не з творів, нехай переважно магічних чи вже естетичних за своїм характером. Печерні малюнки — це стадія процесу розвитку мистецтва, і то аж ніяк не найдавніша. Ранньоісторичним зображенням напевне передувала міметична поведінка, ототожнення Я з чимсь іншим, що аж ніяк не збігається з забобонною вірою в безпосередню магічну дію; якби різниця між магією і мімезисом не сформувалася заздалегідь протягом тривалого часу, годі було б пояснити разючі риси незалежного опрацювання в печерних малюнках. Та тільки-но естетична поведінка, ще до будь-якої об'єктивації, відокремилася, хоч і як невизначено, від магічної практики, ця відміна супроводить її відтоді як залишок, так само як і тепер уже позбавлений функцій мімезис, що сягає в біологічний вимір, зберігається у вигляді залишку, ставши провісником твердження, що надбудова змінюється повільніше, ніж базис. У рисах того, що було випереджене ходом загального розвитку, все мистецтво несе підозрілий тягар ще не цілком сформованого, регресивного. Але естетична поведінка аж ніяк не цілком рудиментарна. В естетичній поведінці, яку мистецтво зберегло і якої неодмінно потребує, зосереджується те, що з бозна-колишніх часів було відокремлене від цивілізації, згнічене разом зі стражданнями людей під тиском того, що накинуте їм, — стражданнями, вираженими ще в найдавніших формах мімезису. Цей елемент не можна відкинути як ірраціональний. Мистецтво, починаючи зі своїх найдавніших, де-не-де збережених реліктів, надто глибоко пронизане раціональністю. Впертість естетичної поведінки, що згодом була ідеологічно уславлена як споконвічний природний додаток до потягу до гри, радше засвідчує, що донині жодна раціональність не була цілком раціональною, жодна раціональність не сприяла необмежено людям, їхньому потенціалові, ба навіть "гуманізованій природі". Те, що, згідно з критеріями панівної раціональності, вважано в естетичній поведінці за ір-

раціональне, викриває конкретну сутність того *ratio*, що зосереджується на засобах, а не цілях. Мистецтво нагадує нам про це *ratio* і про об'єктивність, вільну від категоріальної структури. Саме звідси походить раціональність мистецтва, його пізнавальний характер. Естетична поведінка — це здатність сприймати в речах більше, ніж вони є; це погляд, під яким дане перетворюється в образ. Тим часом, як сутнє може без труднощів звинуватити естетичну поведінку в неадекватності, це сутнє можна сприйняти тільки через таку поведінку. Останній здогад про раціональність мімезису міститься в Платоновому вченні про ентузіазм, як передумові філософії та естетичного пізнання, причому сам філософ вимагав її не тільки теоретично, а продемонстрував у вирішальному поворотному пункті "Федра". Це Платонове вчення скотилося до рівня культурного товару, проте не завдавши шкоди своєму правдивому змістові. Естетична поведінка — це неослаблена корекція реїфікованої свідомості, що тим часом роздулася до тотальності. Те, що в естетичній поведінці посувається до світла й намагається уникнути чарів, виявляється *e contrario*, навпаки, в тих, хто обходиться без неї, хто позбавлений естетичної чутливості. Вивчення їх має бути неоціненним для аналізу естетичної поведінки. Навіть з огляду на вимоги панівної раціональності, вони аж ніяк не найпередовіші й не найрозвиненіші, і водночас не просто такі, яким бракує певної особливої поновлюваної якості. Радше вся їхня конституція патогенно деформована: вони конкретизувалися. Той, хто духовно вичерпується вже в проекті, — дурень, а художник аж ніяк не має бути дурнем; а хто взагалі нічого не проектує, той не розуміє сутнього, а лише повторює його та фальшує, глушачи те, що тьмяно проблискувало доанімістичній свідомості, — взаємокомунікацію всіх розпорошених конкретних одиниць. Така свідомість не менш неправдива, ніж свідомість, що плутає фантазії і реальність. Розуміння відбувається тільки тоді, коли концепція трансцендує те, що вона прагне зрозуміти. Мистецтво перевіряє це: розум, що відкидає таке розуміння, стає просто дурістю, бо, підпорядковуючи об'єкт, недобачає його. Мистецтво легітимує себе в межах чарів завдяки тому, що раціональність стає безсилою там, де естетична поведінка або згнічена, або під тиском певного процесу соціалізації вже навіть не конституюється. Як уже сказано в "Діалектиці просвітництва", послідовний позитивізм переходить у розумову недолугість естетично нечутливих, успішно кастрованих. Філістерська мудрість, яка відокремлює почуття від розуму і вдоволено потирає руки, бачачи,

що вони врівноважені, — як інколи бувають урівноважені тривіальності, — це карикатура на ситуацію, коли внаслідок багатьох століть існування поділу праці суб'єктивність увібрала цей поділ у себе. Але чуття і розум аж ніяк не абсолютно різні в людській конституції й лишаються взаємозалежними навіть у своєму поділі. Способи реакції, узагальнені концепцією почуттів, стають нікчемними резерваціями сентиментальності, тільки-но урвуть свій зв'язок із мисленням, стануть сліпими до правди; натомість мислення наближається до тавтології, коли відсахується від сублімації міметичної поведінки. Згубне відокремлення розуму й почуттів виникло історично і вже не має вороття. *Ratio* без мімезису заперечує саме себе. Цілі, raison d'être de *raison*, розуму, якісні, і тому й міметична спроможність — це здатність розрізняти якісно. Самозаперечення розуму вочевидь має свою історичну необхідність: світ, що об'єктивно втрачає свою відкритість, уже не потребує духу, визначеного своєю відкритістю, й навряд чи спромагається терпіти його сліди. Сучасна втрата сприйняття, коли зважити на її суб'єктивний аспект, може великою мірою збігатися з нещадним згніченням мімезису, що посів місце його перетворення. Те, що сьогодні в багатьох секторах німецької ідеології ще досі називають художнім сприйняттям, якраз і є тим згніченням, піднесеним до принципу, й переходить у нечутливість до художнього. Але естетична поведінка — це й не мімезис безпосередньо, і не згнічення мімезису, а започаткований мімезисом процес, у якому цей мімезис, модифікувавшись, зберігається. Цей процес відбувається як у відносинах індивіда до мистецтва, так і в історичному макрокосмі, виявляється в іманентному рухові кожного художнього твору і в його напругах та їхньому можливому розв'язанні. Зрештою, естетичну поведінку можна було б визначити як здатність стрепенутися, здригнутися, немов сироти на шкірі були першим естетичним образом. Те, що згодом стали називати суб'єктивністю, яка вивільняється від сліпого страху перед трепетом, є водночас розгортанням цього трепету; життя суб'єкта — не що інше, як його трепет, реакція на тотальні чари, що трансцендує ці чари. Свідомість без трепету — реїфікована свідомість. Цей трепет, у якому ворушиться суб'єктивність, ще не будучи суб'єктивністю, — це зачепленість іншим. Естетична поведінка ототожнюється з цим іншим, а не підпорядковується йому. Такі конститутивні відносини суб'єкта і об'єктивності в естетичній поведінці поєднують ерос і пізнання.

Проект передмови

Концепція філософської естетики створює враження застарілості, так само як і концепція системи або концепція моралі. Це враження аж ніяк не обмежується художньою практикою та байдужістю громадськості до естетичної теорії. Навіть в академічній сфері протягом останніх десятиліть значно зменшилася кількість публікацій, присвячених естетиці. Це засвідчує й новий філософський словник: "Навряд чи якась інша філософська дисципліна спирається на такі непевні передумови, як естетика. Немов флюґер, крутиться вона "під кожним подувом філософського, культурного та наукового вітру, тож однієї миті вона метафізична, а наступної — емпірична, ось вона нормативна, а ось дескриптивна, ось її визнають художники, а ось поціновувачі; одного дня мистецтво — центр естетики, і природну красу слід тлумачити лише як його попередній ступінь, а завтра краса мистецтва — лише другорядна краса природи". Така дилема естетики — у вигляді, в якому її схарактеризував Моріц Ґайґер, — була слушною з середини XIX ст. Причина такого плюралізму естетичних теорій, дуже часто й не сформованих остаточно, подвійна: з одного боку, вона полягає в принципових труднощах, ба навіть неможливості підступитися до мистецтва загалом з допомогою системи філософських категорій, а з другого — в традиційній залежності естетичних висловлювань від теорії пізнання, якій вони правлять за передумову. Але проблематика теорії пізнання безпосередньо й повертається в естетику, бо трактування об'єктів в естетиці залежить від того, якої концепції об'єкта дотримується теорія пізнання. Ця традиційна залежність визначена самим предметом і вже відображена в термінології"[1]. Хоча цей уступ добре змальовує ситуацію, він її недостатньо пояснює; інші філософські дисципліни, зокрема теорія пізнання й логіка, не менш суперечливі, проте цікавість до них не зменшилася та-

[1] *Ivo Frenzel.* [Стаття] Ästhetik // Philosophie, hg. Von A. Diemer und I. Frenzel. — Frankfurt a. M., 1958 (Das Fischer Lexicon, Bd. 11). — S. 35.

кою великою мірою. Таке незвичайне становище естетики доводить до справжнього розпачу. Кроче запровадив в естетичну теорію радикальний номіналізм. Майже одночасно серйозне мислення відвернулося від так званих принципових питань естетики й занурилося в специфічні проблеми форми та матеріалу, як-от, скажімо, Лукач у своїй "Теорії роману", Бен'ямін в емфатичному трактаті, присвяченому критиці "Вибіркової спорідненості", а також у своєму "Походженні німецької трагедії". Якщо остання з названих праць і боронить лукаво номіналізм Кроче[1], то водночас і бере до уваги ситуацію, коли свідомість уже не сподівається, що загальні принципи дадуть змогу з'ясувати традиційні великі проблеми естетики, надто проблеми її метафізичного змісту, й намагається пояснити сфери, що їх колись вважали за просто *exempla*, приклади. Філософська естетика постала перед фатальним вибором: між тупою і тривіальною універсальністю та довільними судженнями, які здебільшого спираються на традиційні уявлення. Ґеґелева програма, яка полягає в тому, що думка не повинна йти згори, а має піддатися феноменам, спершу потрапила у сферу естетики завдяки номіналізмові, на відміну від якого власна Ґеґелева естетика — з огляду на властиві їй компоненти класицизму — зберегла набагато абстрактніші інваріанти, ніж ті, які узгоджувалися з діалектичним методом. Унаслідок цього постало питання про можливість естетичної теорії як певної традиційної теорії. Адже ідея конкретного, на якій зосереджується кожен художній твір і взагалі будь-яке сприйняття краси, не дозволяє — так само як у дослідженні мистецтва — дистанціюватися від певних феноменів, і то способом, що його філософський консенсус так довго, і то хибно, вважав можливим у сфері теорії пізнання або етики. Якась загальна теорія естетично конкретного неминуче лишить поза увагою те, що спонукає її зацікавитись об'єктом. Причина застарілості естетики полягає в тому, що вона навряд чи коли зіткнулася зі своїм об'єктом. Самою своєю формою естетика, здається, присягнула універсальності, що закінчується неадекватністю художнім творам і, додатково, минущими вічними вартостями. Академічна недовіра до естетики спирається на притаманний їй академізм. Мотив незацікавленості естетичними питаннями — це передусім інституціоналізований страх науки перед непевним і суперечливим, а не страх перед провінціалізмом, перед відсталістю питання від того, про що йдеться в цьому питанні.

[1] Пор.: *Walter Benjamin*. Ursprung des deutschen Trauerspiels, ibid. — S. 26 seq.

Всеохопна споглядальна позиція, якої наука сподівається від естетики, стала тим часом несумісна з передовим мистецтвом, що інколи, як-от у Кафки, майже не терпить споглядальної позиції[1]. Отже, естетика сьогодні відразу відходить від того, що розглядає, ставши підозрілою до пасивної, а то й суто кулінарної насолоди спостерігача. Як свій критерій, споглядальна естетика несамохіть припускає саме той смак, із яким спостерігач дистанційовано й вибірково підступає до художніх творів. Смак, з огляду на його суб'єктивну упередженість, теж годилося б теоретично обміркувати, і то не тільки тому, що він виявив свою неспроможність перед лицем найновішого модерну, а й тому, що він, напевне, здавна був неадекватним передовому мистецтву. Ґеґелева вимога поставити замість естетичного смакового судження сам художній твір[2], уже передбачала таку критику, проте у його власній естетиці художній об'єкт аж ніяк не відокремився від пов'язаної зі смаком позиції неупередженого спостерігача. Саме філософська система Ґеґеля давала змогу його пізнанню бути плідним навіть там, де воно зберігало надто далеку дистанцію від своїх об'єктів. Ґеґель і Кант були останніми, хто, якщо сказати гостро, могли писати великі естетики, нічого не розуміючи в мистецтві. Це було можливе доти, доки саме мистецтво орієнтувалося на обмежувальні норми, що не опинялися під сумнівом в індивідуальних художніх творах, а тільки розмивались у їхній іманентній проблематиці. Щоправда, навряд чи коли-небудь був якийсь видатний художній твір, що не опосередкував би цих норм своєю формою, а отже, фактично, й не змінив би їх. Але ці норми були не просто ліквідовані, бо щось від них таки височіло над окремими художніми творами. Великі філософські естетики узгоджувалися з мистецтвом тією мірою, якою концептуалізували вочевидь універсальне в ньому, — відповідно до тієї стадії духу, коли філософія та інші його форми, як-от мистецтво, ще не розійшлись у різні боки. Оскільки у філософії та мистецтві править той самий дух, філософія мала змогу субстанційно трактувати мистецтво, не віддаючись художнім творам. Щоправда, художні твори завжди капітулювали під час необхідної, вмотивованої нетотожністю мистецтва з його універсальними визначеннями спроби зрозуміти їх у їхній специфічності, і наслідком цього були найприкріші хибні судження, властиві умоглядним ідеалістам. Кант, не мавши наміру довести, що

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Prismen, ibid. — S. 304.
[2] Пор.: *Hegel.* Ibid. — I. Teil, S. 43 і passim.

a posteriori було *apriori*, саме через це найменше улягав помилкам. Перебуваючи в полоні мистецтва XVIII ст.[1], яке він не вагався назвати докритичним з погляду філософії, — тобто таким, яке передувало повному визволенню суб'єкта, — Кант не компрометував себе такою значною мірою, як Ґеґель, чужими мистецтву твердженнями. Кант навіть лишав більше простору для пізніших радикальних модерних можливостей, ніж Ґеґель[2], що набагато сміливіше підступав до мистецтва. Після Канта й Ґеґеля прийшли витончені знавці, зайнявши сумнівну проміжну позицію між самою річчю, яку постулював Ґеґель, і концепцією. Вони поєднували кулінарне ставлення до мистецтва з нездатністю конструювати його. Ґеорґ Зімель, попри свій рішучий поворот до естетично одиничного, — типовий приклад такої тонкої чутливості. Оптимальна атмосфера для пізнання мистецтва — це ані непомильний аскетизм концептуалізації, що затято не дає себе дратувати фактам, ані неусвідомлена свідомість у самому художньому творі; мистецтво ніколи не буде зрозумілим і для чутливого, здатного приємно відчувати й розуміти глядача: адже необов'язковість такого ставлення заздалегідь байдужа до найістотнішого в художніх тво-

[1] Окрім учення про незацікавлене задоволення, яке походить від формального суб'єктивізму Кантової естетики, історичні межі Кантової естетики найочевидніші в його теорії, що піднесене властиве лише природі, а не мистецтву. Тодішньому мистецтву, якому Кант дав загальну філософську характеристику, було притаманне те, що воно, не звертаючись до Канта і, напевне, не знаючи про його вердикт, схилялося до ідеалу піднесеного, і це твердження слушне передусім про Бетховена, хоча Ґеґель ніколи навіть не згадує його. Ті історичні межі були водночас межами від минулого, згідно з духом тієї доби, що зневажав бароко і те, що тяжіло до нього в ренесансному мистецтві, як пов'язане з недавнім минулим. Глибокий парадокс криється в тому, що Кант ніде так близько не підійшов до молодого Ґете та буржуазного революційного мистецтва, як у своєму описі піднесеного, а молоді поети, що були сучасниками його похилих літ, поділяли його чуття природи і, давши йому вияв, обґрунтовували чуття піднесеного як художнє чуття, а не як певну моральну сутність. "Коли зважити на зухвалі, навислі, немов загрозливі скелі, нагромаджені в небі грозові хмари, що пливуть із громом та блискавкою, вулкани з усією їхньою руйнівною силою, урагани, що лишають позаду себе пустелю, безмежні збурені океани, високі водоспади на могутніх річках і т. ін., то проти їхньої могуті наші спроможності опиратися їм видаються незначущою дрібницею. Але що страшніші вони, то привабливіший їхній вигляд, якщо лише ми самі перебуваємо в безпеці; ми охоче називаємо ці об'єкти піднесеними, бо вони підносять душевну силу вище від її звичайного пересічного рівня й дають нам змогу відкрити в собі зовсім іншу спроможність опиратися їм, і це дає нам сміливість вірити, що ми можемо дорівнятися до видимої всемогутності природи" (*Kant*. Ibid. — S. 124 [Kritik der Urteilskraft, § 28]).

[2] "Натомість піднесене можна знайти і в якомусь безформному об'єкті, тією мірою, якою безмежність можна уявити або в об'єкті, або завдяки тому, що об'єкт спонукає уявити її, і до цієї безмежності ми ще додаємо думку про її тотальність" (Ibid. — S. 104 [Kritik der Urteilskraft, § 23]).

рах — їхньої обов'язковості. Естетика була продуктивною лише тією мірою, якою несхитно шанувала дистанцію від емпіричного і з безвіконними думками проникала в зміст свого іншого, або якою вона, наблизившись майже до втілення, судить про художній твір зсередини, як це часом трапляється в окремих заувагах індивідуальних митців, що мають значення не як вияв особистості, яка аж ніяк не становить критерій твору, а тому, що дуже часто, не покликаючись на суб'єкт, вони реєструють частку сприйнятої сили художнього твору. Такі свідчення часто обмежені наївністю, що її, згідно з традиціями, суспільство приписує мистецтву. Митці ані вперто, з ремісничою злобою, опираються естетиці, ані антидилетанти, що вигадують дилетантські допоміжні теорії. Якщо їхні висловлювання мають щось дати естетиці, вони потребують інтерпретації. Ремісничі теорії, що полемічно хочуть заступити естетику, зрештою розвиваються в позитивізм, і то навіть там, де симпатизують метафізиці. Поради, як найкраще скомпонувати рондо, безвартісні, тільки-но є причини, про які нічого не знають ремісничі теорії, чому рондо вже не можна більше писати. Загальні правила естетики потребують філософського розвитку, якщо мають бути чимсь більшим, ніж відваром традицій. Якщо при такому переході правила порушуються, то майже завжди шукають підтримки в якогось каламутного світогляду. Після відмови від ідеалістичної системи труднощі естетики, яка була б чимсь більшим, ніж розпачливою реанімованою галуззю філософії, полягали б у пов'язуванні близькості митця до феноменів із концептуальною спроможністю, вільною від будь-яких фіксованих підпорядкувальних концепцій, від будь-яких авторитарних суджень; така естетика, присвятивши себе засобам концептуалізації, вийшла б за межі простої феноменології художніх творів. Натомість марними зостаються зусилля перейти — під тиском номіналістичної ситуації — до того, що назване емпіричною естетикою. Якщо, наприклад, захотіти, скорившись диктатові такого онауковлення, дійти до загальних естетичних норм, класифікуючи емпіричні описи та абстрагуючись від них, результати будуть такі вбогі, що їх навіть годі порівнювати з субстанційними та глибокими категоріями теоретичної системи. Застосовані до теперішньої художньої практики, такі дистиляти будуть не менш безвартісні, ніж художні ідеали на будь-якій стадії розвитку мистецтва. Всі естетичні питання закінчуються питаннями про правдивий зміст художніх творів: чи правдивий той дух, який об'єктивно міститься у специфічній формі худож-

нього твору? Саме це є прокляттям для емпіризму як забобон. Для емпіризму художні твори — це сукупність невизначених подразників. Про те, чим художні твори є в собі, годі судити, спроби пізнати їх були б просто проекціями. Тільки суб'єктивні реакції на художні твори можна спостерігати, вимірювати та узагальнювати. Таким чином, те, що становить справжній об'єкт естетики, уникає дослідження. Його заступає те, що лежить на самому споді доестетичної сфери, яка виявилася соціально як сфера індустрії культури. Геґелеві досягнення не критиковано в ім'я начебто високої науковості, а забуто на догоду вульґарному пристосуванню. Те, що емпіризм відсахується від мистецтва, яке він, зрештою, — за винятком унікального і справді вільного Джона Дьюї, — навряд чи й помічає, окрім хіба тоді, коли приписує йому як поезію все те пізнання, яке не узгоджується з його правилами гри, можна пояснити тим, що мистецтво конститутивно відкидає ці правила, бо мистецтво є сутнім, що в своїй сутності нетотожне своїм емпіричним виявам. Істотне в мистецтві те, чим воно не є[1], те, що несумірне з емпіричною мірою всіх речей. Спонукою до розвитку естетики є потреба міркувати про цю емпіричну несумірність.

Ці об'єктивні труднощі суб'єктивно супроводить якнайширший опір. Величезній більшості людей естетика видається просто зайвою. Вона перешкоджає недільним розвагам, якими стало для них мистецтво, цей додаток на дозвіллі до буржуазної рутини. Попри всю ворожість до мистецтва, цей суб'єктивний опір допомагає виявитися чомусь, тісно пов'язаному з мистецтвом. Адже саме мистецтво стає на бік пригніченої та опанованої природи в дедалі раціоналізованішому та інтеґрованішому суспільстві. Але індустрія інституціоналізувала навіть цей опір і перетворила його в гроші. Вона культивує мистецтво як природоохоронний парк ірраціональності, з якого треба викинути думку. Таким чином, індустрія культури стає на бік уявлення (яке походить із теорії естетики і принижене до самостійності), буцім мистецтво, зрештою, має бути безпосереднім об'єктом споглядання, тимчасом, як воно в усіх аспектах бере участь у концепції. Таке твердження грубо плутає віддавна проблематичний пріоритет споглядання в мистецтві зі вказівкою, що про мистецтво не треба міркувати, бо й самі видатні митці начебто ніколи такого не робили. Результатом таких думок є роздуте уявлення про наївність. У сфері чистого

[1] Пор.: *Donald Brinkmann.* Natur und Kunst. Zur Phänonenologie des ästhetischen Gegenstandes. — Zürich u. Leipzig, 1938, passim.

почуття — таке словосполучення з'являється в назві трактату з естетики одного видатного неокантіанця[1] — накладено табу на все, подібне до логічності, попри елементи суворості в художньому творі, відносини яких із позаестетичною логікою і самою каузальністю можна визначити тільки з допомогою філософської естетики[2]. Чуття, таким чином, перетворюється на свою протилежність, стаючи реїфікованим. Мистецтво — це справді ще один світ, подібний і неподібний до нашого світу. В керованому світі індустрії культури естетична наївність змінила свою функцію. Шляхетну простоту, колись уславлену в художніх творах, піднесених на п'єдестал їхньої класичності, почали тепер використовувати як засіб привабити клієнтів. Споживачів, чия наївність підтверджена і втовкмачена їм у голови, слід відвернути від дурних думок, що саме запаковане в пігулки, які вони мають проковтнути. Тодішня простота тепер перетворилась на глупоту споживачів культури, що вдячно і з метафізично чистим сумлінням купують сміття індустрії, якого їм і так годі уникнути. Тільки-но наївність приймають за певну позицію, її вже не існує. Справжні відносини мистецтва і сприйняття мистецтва з боку свідомості мали б полягати в освіті, яка прищеплює опір проти мистецтва як споживчого товару й дає змогу реципієнтам мати субстанційні ідеї про те, що таке художній твір. Від такої освіти мистецтво нині — навіть ті, хто виробляє його, — відокремлене глибокою прірвою. Мистецтво спокутує за це перманентною спокусою з боку субхудожнього, і то навіть у найрафінованіших технічних процедурах. Наївність митців виродилась у наївну податливість перед індустрією культури. Наївність ніколи не була безпосередньою природною сутністю митця, бувши тільки самоочевидністю, з якою він поводився в накинутій йому соціальній ситуації, тобто своєрідним конформізмом. Критерієм наївності в мистецтві була безперечна згода художнього суб'єкта з соціальними формами. Наївність виправдана тією мірою, якою суб'єкт приймає ці форми або опирається їм, якою ці форми взагалі можуть претендувати на самоочевидність. Відколи поверхня буття, будь-яка безпосередність, яку воно пропонує людям, стала ідеологією, наївність перетворилася на власну протилежність, у реакцію реїфікованої свідомості на реїфікований світ. Художня продукція, яка не зрікається пориву, спрямованого проти зашкарублості життя, тобто є справді на-

[1] *Hermann Cohen.* Ästhetik des reinen Gefühls. — Leipzig, 1912. — *Перекл.*

[2] Пор.: *Arthur Schopenhauer.* Sämtliche Werke, hg. von W. v. Löhneysen, Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung, II. — Darmstadt, 1961. — S. 521 seq.

ївною, стає тим, що, відповідно до правил гри традиційного світу, називають ненаївним, і вона й справді зберігає в собі стільки наївності, скільки в поведінці мистецтва збереглося того, що не улягає принципові реальності, скільки в ній є дитячого, а коли судити за нормами світу — інфантильного. Це протилежність установленої наївності, і вона приречена. Ґеґель бачив це ще гостріше, ніж Карл-Ґустав Йохман. Вони обидва перебували тоді в полоні класицизму й тому пророкували, помітивши наївність, кінець мистецтва. А насправді наївні та рефлексивні елементи мистецтва завжди мали між собою набагато більше тісних зв'язків, ніж хотіла визнати туга, зароджена за доби піднесення індустріального капіталізму. Історія мистецтва з часів Ґеґеля показала нам, що було хибного в її передчасній есхатології естетики. Її помилка полягала в тому, що вона увічнила традиційний ідеал наївності. Навіть Моцарт, що в тогочасному буржуазному середовищі відігравав роль благословенної богами дивовижно обдарованої дитини, — як засвідчує кожна сторінка його листування з батьком, — був незрівнянно рефлексивніший, ніж той перевідний малюнок, який зробили з нього, проте був рефлексивний у своєму композиційному матеріалі, а не абстрактно ширяв над ним думкою. Якою великою мірою творчість ще одного хатнього божка чистої споглядальності — Рафаеля — містить як свою об'єктивну передумову рефлексії, стає очевидним в геометричній організації його художніх композицій. Мистецтво, позбавлене рефлексій, — це реґресивна фантазія доби рефлексії. Теоретичні міркування й наукові знахідки віддавна амальґамуються з мистецтвом, часто передують йому, й найвидатніші митці не були серед тих, хто вагався. Згадайте, що П'єро де ла Франческа відкрив повітряну перспективу, а на основі естетичних міркувань флорентійця Камерати зародилась опера. Опера становить взірець форми, що згодом, ставши улюбленцем публіки, була повита аурою наївності, тоді як насправді вона походить із теорії, є винаходом у буквальному розумінні цього слова[1]. Так само тільки запровадження темперованого настроювання в XVII ст. уможливило модуляції через коло квінт, а отже, й Баха, що вдячно згадав про це в назві своєї видатної композиції для фортепіано. Навіть у XIX ст. імпресіоністична техніка малювання спиралася на слушно чи хибно інтерпретований науковий аналіз процесів, які відбуваються в сітківці. А

[1] Пор.: *Hanns Gutman*. Literaten haben die Oper erfunden // Anbruch, 11 (1929), S. 256 seq.

проте теоретичні та рефлексивні елементи в мистецтві рідко не зазнають змін. Інколи мистецтво — і тут, мабуть, найостанніший приклад — електронна музика, — хибно розуміє науку, на яку воно покликається. Але продуктивний імпульс майже не зазнав шкоди від запровадженої таким чином раціональності. Фізіологічні теорії імпресіоністів були, напевне, прикриттям для почасти захоплених, почасти соціально-критичних сприймань великого міста, а також динаміки їхніх полотен. Відкривши іманентний динамізм реїфікованого світу, вони прагнули опиратися реїфікації, яка найбільше відчувалась у великих містах. У XIX ст. науково-природничі пояснення функціонували як неусвідомлений аґент мистецтва. Близькість між мистецтвом і наукою спиралася на те, що *ratio*, на яке реаґувало найпередовіше мистецтво тієї доби, було не чим іншим, як *ratio* природничих наук. Тимчасом, як в історії мистецтва наукові теорії мали тенденцію відмирати, без них художня практика була б розвинена не більше, ніж самі ці теорії спроможні адекватно пояснити таку практику. Це мало наслідки для рецепції: жодна адекватна рецепція не може бути менш рефлексивною, ніж об'єкт, який вона сприймає. Той, хто не знає, що він бачить або чує, не тішиться привілеєм безпосереднього ставлення до художніх творів, бо не має спроможності сприймати їх. Свідомість — аж ніяк не верства ієрархії, що вибудовується над сприйняттям, бо всі елементи естетичного сприйняття реципрокні. Жоден художній твір не полягає в накладанні різних верств, бо таке накладання є лише результатом обрахунків індустрії культури, тобто реїфікованої свідомості. У складній, розтягненій музиці можна, наприклад, спостерегти постійну зміну межі між сприйнятим із самого початку і тим, що визначене рефлексивним сприйняттям свідомості. Розуміння значення леткого музичного пасажу часто залежить від інтелектуального розуміння його функції в цілому, яке ще не репрезентоване; начебто безпосереднє сприйняття саме залежить від елементу, що виходить за межі чистої безпосередності. Ідеальне сприйняття художніх творів було б таким, у якому опосередковане стало б безпосереднім; наївність — мета, а не походження.

Те, що цікавість до естетики відмирає, зумовлене не тільки самою естетикою як дисципліною, а — може, ще більшою мірою — об'єктом естетики. Естетика, здається, мовчки, імпліцитно зумовлює можливість мистецтва загалом, бо більше переймається питанням "Як?", а не "Що?". Така позиція стала сумнівною. Естетика вже не може спиратися на факт даності

мистецтва так само, як колись Кантова теорія пізнання спиралася на математичні природничі науки. Мистецтво, що твердо дотримується своєї концепції й опирається споживанню, переходить в антимистецтво; невдоволення мистецтва самим собою після реальних катастроф і тих, які вимальовуються в майбутньому, становить моральну диспропорцію з дальшим існуванням мистецтва, і це невдоволення поділяє естетична теорія, хоча традиційна теорія аж ніяк не переймалася такими проблемами. На своїй ґеґелівській височіні філософська естетика прогнозувала кінець мистецтва. Хоча згодом естетика забула про це, мистецтво тим часом відчувало цей кінець дедалі глибше. Навіть якби мистецтво лишалося таким, яким було колись і яким уже не може бути, воно стало б зовсім іншим у суспільстві, яке виникає, й завдяки своїй зміненій функції в цьому суспільстві. Художня свідомість слушно не довіряє розважанням, що внаслідок самої своєї тематики і стилю, якого сподіваються від них, поводяться так, немов ще існує якийсь твердий ґрунт, тоді як ретроспективно сумнівно, чи існував коли такий ґрунт і чи не був він завжди ідеологією, в яку вочевидь переходить сучасне культурне ожвавлення разом з таким своїм сектором, як мистецтво. Питання про можливість мистецтва актуалізувалося в такій формі, яка глузує зі своєї начебто ще радикальнішої форми: чи можливе і як саме можливе мистецтво загалом. Замість цього питання постає питання про конкретну можливість мистецтва нині. Невдоволення мистецтвом — це не тільки невдоволення модерном з боку станаційної суспільної свідомості. В будь-якому аспекті воно поширюється й на істотне для мистецтва, на найпередовіші художні твори. Натомість мистецтво шукає притулку у своєму власному запереченні, сподівається вижити коштом власної смерті. Тож сучасний театр боронитьcя від свого статусу іграшки, вічка для спостережень, від мішури, від імітації світу навіть серед декорацій, обтягнених колючим дротом. Чистий міметичний імпульс — щастя ще раз створити світ, — що надихає мистецтво і здавна перебуває в напружених відносинах із його антиміфологічним, просвітницьким компонентом, за системи довершеної функціональної раціональності став нестерпним. І мистецтво, і щастя пробуджують підозру в інфантилізмі, хоча того, що страх перед таким інфантилізмом становить регресію, недобачає *raison d'être* будь-якої раціональності; адже розвиток принципу самозбереження, тією мірою, якою він не фетишизований, під дією власної сили йде до вимоги щастя, тож ніщо не промовляє переконливіше на користь мистецтва.

В сучасному романі імпульси, спрямовані проти фікції постійної присутності оповідача, беруть участь в огиді мистецтва до самого себе. Це великою мірою визначило історію оповіді після Пруста, хоча цей жанр і не спромігся цілком струсити з себе рубрики *"fiction"*, яка стоїть на чолі списків бестселерів, дарма хоч якою мірою естетична ілюзія стала соціальним прокляттям. Музика намагається позбутись елементу, з допомогою якого Бен'ямін, занадто великодушно, визначив усе мистецтво напередодні доби технічної репродуктивності, — звільнитися від аури, чарів, що випромінюються від музики (навіть якщо це антимузика), тільки-но вона залунає, ще до того, як діятимуть її специфічні якості. Проте мистецтво не працює над цими рисами так само, як над піддатливими корекції рештками свого минулого, бо ці риси, здається, нерозривно зрослися з його власною концепцією. Але що більше мистецтво, щоб не продати ілюзії за брехню, змушене саме обмірковувати свої передумови й по змозі вбирати їх, немов протиотруту, у власну форму, то скептичнішим воно стає до припущення, що самоусвідомлення йому накинуте ззовні. Естетика має на собі тавро, бо змушена зі своїми концепціями безпорадно плентатися позаду ситуації мистецтва, в якій мистецтво, збайдуживши до того, що станеться з ним, підточує ті концепції, без яких його навряд чи можна уявити. Жодна теорія, зокрема й теорія естетики, не може обійтися без елементів універсальності. Це спокушає естетику прихилитися саме до тих інваріантів, які має атакувати емфатичне модерне мистецтво. Манія культурологічних досліджень зводити нове до завжди-те-самого, скажімо, стверджувати, ніби сюрреалізм — різновид маньєризму, брак будь-якої чутливості до історичної ситуації художніх феноменів як до покажчика їхньої правдивості відповідає схильності філософської естетики до тих абстрактних правил, у яких немає нічого інваріантного, крім того, що дух, який формується в них, щоразу викриває їхню неправдивість. Те, що виставляє себе за вічну естетичну норму, — лише минущий результат розвитку; претензія на неминущість застаріла. Навіть шкільний учитель з університетським дипломом вагатиметься застосувати до такої прози, як оповідання Кафки "Перетворення" чи "Карна колонія", в яких разюче підкопана безпечна естетична дистанція до об'єкта, такий санкціонований критерій, як незацікавлене задоволення; той, хто сприйняв велич творів Кафки, повинен відчувати, що до них геть не пасують будь-які розмови про мистецтво. Не інша ситуація і з такими апріорними жанрами, як трагічне та комічне, в сучасній дра-

матургії, дарма що сучасні драматичні твори можуть бути пронизані ними, так само як великий будинок із притчі Кафки пронизаний середньовічними руїнами. Хоча п'єси Бекета не можна вважати ні за трагічні, ні за комічні, вони через те аж ніяк не є, як, звичайно, хотілося б академічним естетикам, якимсь мішаним типом на кшталт трагікомедії. Навпаки, п'єси Бекета здійснюють історичний присуд над цими категоріями як такими, вірні історичній іннервації, що з текстів уславлених класиків комічного жанру вже не сміються, хіба що в державах оновленого варварства. Відповідно до тенденції нового мистецтва зробити свої власні категорії тематичними завдяки саморефлексії, такі п'єси, як "Годо" та "Ендшпіль", — скажімо, в сценах, де головні герої наважуються сміятись, — це радше трагічна презентація долі комічного, ніж власне комічні твори; чуючи такий сміх зі сцени, глядач миттю забуває про веселощі. Ще Ведекінд назвав п'єску, спрямовану проти видавця мюнхенського сатиричного тижневика *"Simplizissimus"*, сатирою на сатиру. Академічні філософи набралися фальшивої вищості, коли озирають історію мистецтва, задовольняючись принципом *nil admirari*, нічому не дивуйся, і, живучи в родинному колі одвічних вартостей, здобувають вигоду з завжди-те-самості речей, відпрепаровуючи те, що справді є іншим і загрожує сутньому, щоб відкинути його як переспівування класиків. Ця позиція пов'язана з соціально-психологічною та інституційною реакцією. Саме в процесі критичного самоусвідомлення естетика знову спромагається дійти до мистецтва, якщо вона взагалі коли-небудь мала змогу дійти до нього якось по-іншому.

Хоча мистецтво, налякане слідами, що лишила естетика, не довіряє їй, бо вона відстала від власного розвитку, воно водночас змушене потай боятися, що естетика, яка не буде анахронічною, переріже вже й так напружені життєві нитки мистецтва. Тільки така естетика змогла б вирішувати, чи виживе і як саме виживе мистецтво після падіння метафізики, якій мистецтво завдячує своє існування та зміст. Метафізика мистецтва перетворилась на інстанцію, яка визначає дальше існування мистецтва. Брак хоч як модифікованого теологічного значення сягає кульмінації в мистецтві як криза його власного значення. Що нещадніше художні твори роблять висновки з сучасного стану свідомості, то ближче підступають до втрати значення. При цьому вони набувають історично зумовленої правди — такої, що мистецтво, зрікшись її, прирекло б себе на давання безсилої втіхи і на спільництво з незадовільним сут-

нім. Водночас позбавлене значення мистецтво починає підкопувати своє право на існування, яке, хай там як, аж до недавнього часу було непорушним. На питання, чому воно існує, мистецтво не має іншої відповіді, крім того, що Ґете назвав осадом абсурдності, який містить кожне мистецтво. Цей осад піднімається вгору й викриває мистецтво. Оскільки принаймні одним джерелом мистецтва є фетиш, мистецтво завдяки своєму невпинному прогресові знову відкочується до фетишизму і стає сліпою самодостатньою метою, розкриваючись як неправда, своєрідна колективна манія, тільки-но захитався його об'єктивний, правдивий зміст, тобто його значення. Якби психоаналіз до кінця дотримувався свого принципу, то мусив би, як і ввесь позитивізм, вимагати скасування мистецтва, яке він і так схильний відкидати під час аналізу пацієнтів. Якби мистецтво було санкціоноване тільки як сублімація, як засіб психічної економіки, то його правдивий зміст був би спростований, і мистецтво жевріло б далі тільки як побожний обман. Але, з іншого боку, правда всіх художніх творів не існувала б без того фетишизму, що нині от-от має стати неправдою мистецтва. Якість художніх творів істотною мірою залежить від ступеня їхнього фетишизму, від пошани, яку виробничий процес сплачує тому, що претендує на самовиробленість, від серйозності, що забуває про жарт, який міститься в ній. Тільки через фетишизм, сліпоту художнього твору до реальності, фрагментом якої є він сам, твір трансцендує чари принципу реальності як щось духовне.

У такій перспективі естетика видається не так застарілою, як необхідною. Мистецтво потребує не естетики, яка приписувала б йому норми там, де воно почувається безпорадним, а естетики, яка дає йому спроможність рефлексії, якої саме мистецтво навряд чи спромоглося б досягнути. Такі слова, як матеріал, форма і формування, які надто легко стікають з пер сучасних митців, мають у своєму сучасному значенні присмак пустої фрази, і зцілити митців від цього — одна з художньо-практичних функцій естетики. Але передусім естетики вимагає розвиток художніх творів. Якщо вони не позачасні й самототожні, а стають тим, чим вони є, бо їхнє буття — це становлення, вони викликають ті форми духу, як-от коментар і критика, завдяки яким і відбувається те становлення. Але ці форми зостаються слабкими тією мірою, якою не доходять до правдивого змісту художніх творів. Вони стають спроможними до цього, тільки наточившись об естетику. Правдивий зміст художнього твору потребує філософії. Саме в цьому правди-

вому змісті філософія збігається з мистецтвом або згасає в ньому. Шлях до цього — це відображена в мисленні іманентність художніх творів, а не зовнішнє застосування філософем. Правдивий зміст художніх творів слід категорично відрізняти від будь-якої філософії, що її напомпували в них чи то автори, чи то теоретики; можна підозрювати, що правдивий зміст і філософія протягом уже майже двохсот років були непримиренними[1]. З іншого боку, естетика гостро відкидає претензії філології (хоч які заслуги може мати ця наука в інших сферах), буцімто вона ґарантує правдивий зміст художніх творів. За доби непримиренності традиційної естетики і сучасного мистецтва філософська теорія мистецтва не має іншого вибору, як, коли трохи змінити слова Ніцше, в дусі рішучого заперечення думати про категорії, які занепадають, як про категорії минущі. Вмотивована й конкретна ліквідація традиційних естетичних категорій — єдина можлива форма, якої може набути нині естетика; водночас вона вивільняє трансформовану правду цих категорій. Якби митці були змушені до перманентної рефлексії, цю рефлексію годилося б вибороти в її випадковості, щоб вона не виродилася в довільні та аматорські допоміжні гіпотези, ремісничу раціоналізацію або в довільні декларації побажань, яким надано подоби світогляду, без будь-яких виправдань із боку реально досягненого. Вже ніхто не повинен наївно покладатися на технологічну *parti pris* сучасного мистецтва, бо інакше це мистецтво цілковито віддасться заміні цілей — тобто художніх творів — засобами, процедурами, з допомогою яких вони були виготовлені. Тенденція до цього надто ґрунтовно узгоджується з загальним напрямом руху всього суспільства, тож якщо цілі — раціональна організація людства — відійшли на другий план, засоби, виробництво задля виробництва, повну зайнятість і все, що залежить від цього, обожнюють. Якщо у філософії естетика вийшла з моди, найпроґресивніші митці відчувають у ній ще більшу потребу. Навіть Буле не мав, звичайно, перед очима жодної нормативної естетики традиційного типу, а бачив лише необхідність певної історико-філософської теорії мистецтва. Те, що він називав *"orientation esthètique"*, "естетичною орієнтацією", можна найкраще перекласти як "критичне самоусвідомлення художника". Якщо, на думку Ґеґеля, доба наївного мистецтва минула, мистецтво має засвоїти рефлексію і так провадити її далі, щоб

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Noten zur Literatur, III, 2. Aufl. — Frankfurt am Main, 1966. — S. 161.

вона вже не ширяла над ним як щось зовнішнє і чуже, — й саме такою має бути естетика сьогодення. Центральний пункт розважань Буле полягає в тому, що він був спантеличений думкою тодішніх авангардних митців, які гадали, нібито вказівки, як треба використовувати технічні процедури, — вже художні твори, і вважав, що головне — те, що робить митець, а не те, якими, нехай навіть найпередовішими, методами він намірявся зробити його[1]. З огляду на сучасний художній процес, Буле теж усвідомив, що проникнення в історичну ситуацію, завдяки якому опосередковуються антитетичні відносини з традицією, збігається з обов'язковими висновками для виробництва. Догматичне відокремлення ремесла від естетики, на яке звернув увагу ще Шенберґ, справедливо критикуючи тодішню, чужу практиці естетику, і яке було очевидне й митцям його покоління, а також митцям, належним до "Баухаузу", Буле скасував в ім'я ремесла, *métier*. Навіть Шенберґова "Теорія гармонії" спромоглася тільки зберегти це відокремлення, бо в цій праці автор обмежився засобами, які давно вже не були його власними; обговоривши свої засоби, він неминуче був би змушений до естетичної рефлексії, бо йому бракувало правил нового ремесла, яких, із погляду дидактики, можна навчати. Така рефлексія — це реакція на фатальне старіння модерну внаслідок браку напруг в абсолютно технічних творах. Цей брак напруг навряд чи можна розглядати тільки внутрішньотехнічно, хоч і в критиці техніки завжди можна зареєструвати щось надтехнічне. Сучасне мистецтво, яке щось важить, — річ байдужа в суспільстві, що його терпить, і це надає рис байдужості й самому мистецтву, що, всупереч усім намаганням, з не меншим успіхом може бути чимсь іншим або взагалі нічим. Те, що нині вважано за технічні критерії, аж ніяк не полегшує судження про рівень художніх досягнень і часто доручає його такій застарілій категорії, як смак. Як зазначав Буле, численні твори, запитувати про вартість яких уже немає сенсу, завдячують своїм існуванням лише своїй абстрактній опозиції до індустрії культури, а не змістові й не спроможності реалізувати його. Постанову, якої вони уникають, може ухвалити тільки естетика, що виявляє свою спроможність супроти найпередовіших тенденцій тією самою мірою, якою дорівнюється до них і перевершує їх силою рефлексії. Така естетика має зректися концепції смаку, в якій претензія мистецтва на істину опини-

[1] Пор.: *Pierre Boulez*. Nécessité d'une orientation esthétique // Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, hg. von M. Horkheimer. — Frankfurt a. M., 1963. — S. 334 seq.

лася під загрозою дійти до жалюгідного кінця. Дотеперішню естетику слід звинуватити в тому, що вона, почавши з суб'єктивного судження про смак, одразу позбавила мистецтво його претензії на істину. Ґеґель, що серйозно поставився до цієї претензії і протиставив мистецтво приємній або корисній грі, був через те ворогом смаку, хоч і не спромігся пробитися крізь його випадковість у конкретному аналізі своєї "Естетики". Заслуга Канта полягає в тому, що він визнав апорію естетичного аналізу і смакового судження. Кант, щоправда, здійснив естетичний аналіз смакового судження на основі його елементів, але розумів їх водночас як латентні, аконцептуально об'єктивні. При цьому Кант вказав на номіналістичну загрозу будь-якій емфатичній теорії, — загрозу, яку годі усунути актом волі, — а водночас зазначив елементи, в яких теорія виходить за свої межі. Завдяки духовному рухові свого об'єкта, — рухові, що немов заплющив йому очі на об'єкт, — Кант запровадив у сферу мислення найглибші імпульси мистецтва, яке сформувалось тільки через сто п'ятдесят років після його смерті, — мистецтва, що шукає своєї об'єктивності відкрито, неприховано. Годилося б лише здійснити те, що в теоріях Канта й Ґеґеля чекає викуплення через другу рефлексію. Кінець традиції філософської естетики мав би віддати йому належне.

Труднощі естетики видаються іманентними в тому, що її не можна конституювати ні згори, ні знизу, ні з концепцій, ні з аконцептуального сприйняття. Супроти такої кепської альтернативи естетиці стає в пригоді тільки філософський погляд, що факт і концепція не протиставлені полярно одне одному, а взаємоопосередковані. Цей погляд має засвоїти естетика, бо мистецтво знову потребує її, відколи критика виявляє таку дезорієнтацію, що виявляється неспроможною перед мистецтвом, доходячи лише фальшивих або випадкових суджень. Але якщо естетика має бути ані ворожими мистецтву приписами, ані безпорадною класифікацією наявного, її можна уявити лише як діалектичну естетику; діалектичний метод загалом можна було б цілком доречно визначити як метод, що не вичерпується отим поділом на дедуктивність та індуктивність, який домінував у зашкарублому мисленні і який недвозначно відкинули найдавніші, належні Фіхте визначення діалектики в німецькому ідеалізмі[1]. Естетика повинна не відставати від мистецтва не меншою мірою, ніж від філософії. Ґеґелева естетика, по-

[1] Пор.: *Johann Gottlieb Fichte*. Ausgewählte Werke in sechs Bänden, hg. von F. Medicus. — Darmstadt, 1962. — Bd. 3. — S. 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

при те, що в ній багато глибоких і проникливих думок, задовольняє концепцію діалектики, викладену в головних працях Ґеґеля, не більшою мірою, ніж інші матеріальні частини його системи. Виправити таку ситуацію нелегко. Естетична діалектика не може припустити якоїсь метафізики духу, яка і в Ґеґеля, і у Фіхте ґарантувала, що індивід, з якого починається індукція, та універсальне, що становить основу для дедукції, є чимсь єдиним. Те, що зникло в емфатичній філософії, не може воскресити естетика, що й сама є філософською дисципліною. Кантова теорія краще відповідає сучасній ситуації, бо його естетика намагається пов'язати усвідомлення необхідного з усвідомленням, що те необхідне заблоковане від свідомості. Естетика Канта посувається, мов сліпа. Вона намацує свій шлях у пітьмі, а проте її щось жене до того, чого вона шукає. Нині це вузол, у якому зосередились усі зусилля естетики, і естетика, не цілком безсила, намагається розплутати цей вузол. Адже мистецтво є або принаймні було донедавна під впливом своєї ілюзії, і саме такою завжди хотіла бути позбавлена ілюзій метафізика. Шелінґ, назвавши мистецтво органоном філософії, несамохіть визнав те, що великі ідеалістичні системи або замовчували, або спростовували в інтересах свого самозбереження, й тому Шелінґ, як добре відомо, не утверджував своєї тези про тотожність так послідовно, як Ґеґель. Естетичні контури Ґеґелевої філософії — контури гігантського "неначе" — постеріг К'єркеґор, і їх можна докладно роздивитись у "Великій логіці" Ґеґеля[1]. Мистецтво — це те сутнє, і то матеріальне, що визначене як дух саме тим способом, яким, як просто стверджував ідеалізм, визначена позаестетична дійсність. Сприйняття затьмарене наївним штампом, мовляв, митець — ідеаліст або, як кому до вподоби, дурень, що служить начебто абсолютному розумові свого твору. Художні твори, згідно зі своєю конституцією, — і об'єктивні, і духовні, і то не тільки завдяки своїй генезі в духовних процесах, бо інакше їх у принципі було б годі відрізнити від їжі та пиття. Сучасні естетичні дискусії, які зароджуються в радянській естетиці, що плутає примат закону форми як примат чогось духовного з ідеалістичним поглядом на соціальну дійсність, безпідставні. Лише як дух мистецтво протиставлене емпіричній реальності, стаючи рішучим запереченням наявного світового устрою. Мистецтво можна діалектично конструювати тією мірою, якою йому притаманний дух, проте мистецтво не володіє ним як чимсь абсолютним і не

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Drei Studien zu Hegel, ibid. — S. 138 seq. und S. 155.

ґарантує його. Художні твори, хоч як вони можуть видаватися сутностями, — це кристалізація процесу між тим духом і його іншим. Саме це зумовлює відміну від Ґеґелевої естетики. В цій естетиці об'єктивність художнього твору — це істина духу, що перейшов у своє інше і став тотожним з собою. А для Ґеґеля дух — це одне з тотальністю, отже, й тотальністю мистецтва. Але після краху загальної тези ідеалізму дух — лиш один елемент художнього твору, щоправда, саме той, що робить мистецтво мистецтвом, але він аж ніяк не репрезентований без того, що протиставлене йому. Дух не більшою мірою пожирає свою протилежність, ніж історія знає чисті художні твори, які досягли тотожності духу і недуховного. Дух у художніх творах із погляду їхньої конституції нечистий. Художні твори, які нібито втілюють таку тотожність, не належать до найвидатніших. Те, що в художніх творах протиставлене духові, аж ніяк не є чимсь природним у їхніх матеріалах та об'єктах; вони просто становлять межу художніх творів. Те, що протиставлене їм, художні твори містять у собі; їхні матеріали історично та соціально преформовані, як і їхні процедури, а їхнє гетерогенне — це те в них, що опирається їхній єдності, і те, чого потребує їхня єдність, щоб бути чимсь більшим, ніж пірровою перемогою над тим, що не чинить опору. В цьому естетична рефлексія однодушна з історією мистецтва, що невпинно посуває неузгоджене в центр художнього твору, аж поки зникає його різниця з узгодженим. Таким чином, мистецтво бере участь у стражданнях, що завдяки єдності свого процесу не зникають, а знаходять свій шлях до мови. Ґеґелева естетика значно відрізняється від суто формальної естетики, бо, попри свої гармонійні риси та віру в чуттєвий вияв ідеї, визнає це і пов'язує мистецтво з усвідомленням необхідності. Ґеґель, що першим провістив кінець мистецтва, подав і найпереконливішу причину його дальшого існування: дальше існування самих потреб, що німі й чекають вираження, яке їм забезпечують як їхні повноважні представники художні твори. Та якщо елемент духу іманентний художнім творам, це означає, що цей елемент не тотожний як духові, що створив їх, так і колективному духові доби. Визначення духу в художніх творах — найвище завдання естетики, і тому тим важливіше, щоб естетика не дозволяла філософії приписувати їй цю категорію духу. *Common sense*, здоровий глузд, схильний ототожнювати дух художніх творів із тим, що влив у них їхній творець, повинен досить швидко з'ясувати, що художні твори співконструюються й завдяки опору художнього матеріалу, своїм власним постулатам, історично

сучасними моделями і процедурами, які вже є елементами того духу, що їх коротко, та відхилившись від Геґеля, можна назвати об'єктивними, тож їхня редукція до суб'єктивного духу стає необґрунтованою. Це дистанціює питання про дух художніх творів від їхньої генези. Динамічні відносини матеріалу і праці, що їх розвинув Геґель у діалектиці господаря і раба, змістовно відтворюються в мистецтві. Якщо той розділ "Феноменології" історично викликає фазу феодалізму, то мистецтво, саме його існування містить у собі щось архаїчне. Рефлексія про це невіддільна від рефлексії про право мистецтва існувати далі. Неотроглодити усвідомлюють це сьогодні краще, ніж наївність нестривоженої культурної свідомості.

Естетична теорія, розчарована апріорною конструкцією і стережучись дедалі більшої абстракції, має за свою арену сприйняття естетичних об'єктів. Художній твір не можна пізнати просто зовні, й він вимагає теорії, що розумітиме його на якомусь рівні абстракції. З погляду філософії концепцію розуміння й таку категорію, як емпатія, скомпрометувала школа Дільтея. Та коли відсунути вбік ці теорії й вимагати розуміння художніх творів як пізнання, визначеного лише їхньою об'єктивністю, нагромаджуються труднощі. Слід наперед припустити, що пізнання, якщо й відбувається де-небудь окремими верствами, то саме в естетиці. Але будь-яка фіксація початку цього поділу на верстви у сприйманні була б довільною. Це сприймання відступає дуже далеко назад від естетичної сублімації і ще не відрізняється від живого сприйняття. Воно споріднене з живим сприйняттям, а водночас стає таким, яким воно є, лише дистанціюючись від безпосередності, в якій воно постійно перебуває під загрозою відкотитися назад, і це можна порівняти з тим, як люди, далекі від освіти, вживають теперішній час замість минулого, переповідаючи події театральної вистави або фільму. Але коли немає жодного сліду такої безпосередності, художнє сприйняття таке ж марне, як і тоді, коли капітулює перед безпосередністю. Немов Олександр Македонський, воно обходить претензію на безпосередність свого існування, яку висуває кожен художній твір, хоче він цього чи ні. Але дохудожнє сприйняття естетичного має свою фальш у тому, що воно ототожнюється і протиототожнюється з художніми творами, немов в емпіричному житті, і, де є змога, ще й набагато більшою мірою, — отже, саме через ту поведінку, яку суб'єктивізм вважає за інструмент естетичного сприйняття. Підхо-

дячи до художніх творів аконцептуально, ця поведінка перебуває в полоні смаку, і її ставлення до художнього твору не менш викривлене, ніж тоді, коли вона надуживає художній твір для ілюстрації філософських тверджень. Податлива чутливість, що залюбки ототожнює себе, вивляється неспроможною перед суворістю художніх творів, а сувора думка ошукує себе щодо елементу рецептивності, без якого не було б і думки. Дохудожнє сприйняття потребує проекції[1], натомість естетичне сприйняття — саме завдяки апріорному пріоритетові суб'єктивності в ньому — є контррухом до суб'єкта. Воно потребує чогось на кшталт самозречення спостерігача, його спроможності помітити або усвідомити те, що естетичні об'єкти самі по собі висловлюють і замовчують. Естетичне сприйняття передусім визначає певну дистанцію між спостерігачем і об'єктом. Ця дистанція відлунює в уявленні про незацікавлене споглядання. Ті, чиє ставлення до художніх творів визначене тим, якою мірою вони, скажімо, можуть поставити себе на місце героїв цих творів, — філістери, і саме на це спираються всі галузі індустрії культури, накидаючи таке ставлення своїм покупцям. Що більшою мірою художнє сприйняття володіє своїми об'єктами, що ближчим у певному розумінні воно стає до них, то далі відступає від них; захват перед мистецтвом чужий йому. Саме таким чином художнє сприйняття, як знав ще Шопенгауер, пробиває чари впертого самозбереження; це модель стану свідомості, коли Я вже не має щастя у своїх інтересах, зрештою, у своєму відтворенні. Адекватне сприйняття перебігу подій у романі або драмі разом з причинами цих подій або тематичним змістом картини ще не означає розуміння художнього твору, і це твердження не менш очевидне, ніж те, що розуміння потребує й саме цих аспектів. Є точні наукові описи художніх творів, навіть аналізи, — наприклад, тематичні аналізи музики, — які оминули все істотне. Другий рівень розуміння — це розуміння інтенцій художнього твору, того, що хоче висловити сам художній твір, тобто того, що традиційна естетика називала ідеєю твору, скажімо, провина суб'єктивної моралі в п'єсі Ібсена "Дика качка". Але інтенція художнього твору не дорівнює його змістові, тож розуміння буде неповним. Адже лишається питання, чи реалізована інтенція в структурі художнього твору, чи форма забезпечує гру сил і боротьбу антагонізмів, які об'єктивно керують художнім твором по-

[1] Пор.: *Max Horkheimer* und *Theodor W. Adorno*. Dialektik der Aufklärung, ibid. — S. 196 seq.

за межами його інтенції. Крім того, розуміння інтенції ще не дає підступитися до правдивого змісту художніх творів. Тому розуміння художнього твору — це, по суті, процес, який не зводиться до самих біографічних випадковостей і аж ніяк не є тим лиховісним живим сприйняттям, яке помахом чарівної палички має виявляти все, що є в творі, і становити, таким чином, двері до об'єкта. Ідея розуміння полягає в тому, що завдяки повному сприйняттю художнього твору людина усвідомлює його зміст як щось духовне. Це твердження стосується й відносин художнього твору з його матеріалом, з його з'явищем (зовнішнім виглядом) та інтенцією, а також його власною істиною чи фальшю, визначеними на основі специфічної логіки художніх творів, що вчить, як розрізняти, що в них правдиве, а що фальшиве. Критика не додається зовні до естетичного сприйняття, а іманентна йому. Зрозуміти художній твір як комплекс істини — це поставити його у відносини з його неправдою, бо немає жодного твору, що не брав би участі в зовнішній щодо нього неправді, — неправді історичної миті. Естетика, що не рухається в напрямі істини, не впорується зі своїм завданням і здебільшого є простою кулінарією. Елемент істини — істотний для художніх творів, і тому твори беруть участь у пізнанні, й саме це визначає легітимне ставлення до них. Приписувати художні твори ірраціональності — означає чинити злочин проти високого в них під приводом начебто чогось вищого. Пізнанню, яке здійснюють художні твори, властива своя пізнавальна особливість; художні твори — це форма пізнання, що не є пізнанням об'єктів. Такий парадокс — це ще й парадокс художнього сприйняття. Його засобом є самоочевидність незбагненного. Саме такою є поведінка митців, і це об'єктивна причина їхніх часто апокрифічних та безпорадних теорій. Завдання філософії мистецтва — не так пояснити елемент незбагненного, що безперечно становить мету всіх філософських розважань, як зрозуміти саму незбагненність. Ця незбагненність — немов характер мистецтва, і тільки вона утримує філософію мистецтва від насильства над мистецтвом. Питання про зрозумілість загострюється до краю на тлі сучасного виробництва мистецтва. Адже категорія зрозумілості, якщо розуміння не віддавати суб'єктові, прирікаючи, таким чином, на релятивність, постулює в художніх творах щось об'єктивно зрозуміле. Якщо художній твір береться до експресії незрозумілості й задля цього знищує свою власну зрозумілість, зазнає краху вся традиційна ієрархія розуміння. Її місце посідають розважання про загадковість мистецтва.

Проте тільки так звана література абсурду — збірне уявлення, яке охоплює такий гетерогенний матеріал, що куди більшою мірою сприяє нерозумінню наявного порозуміння, — довела, що розуміння, значення і зміст — не еквіваленти. Брак значення стає інтенцією, а втім, не завжди з однаковими наслідками. Така п'єса, як "Носороги" Йонеско, дає змогу (попри приписану здоровому глуздові згоду з перетворенням людей у носорогів) виразно визначити те, що раніше називали ідеєю: боротьба з овечою стандартизованою свідомістю, — боротьба, до якої менше здатне Я, що успішно функціонує й добре пристосувалося, ніж Я, яке не узгоджується з панівною доцільністю та раціональністю. Інтенція радикальної абсурдності, можливо, зародилася в художній потребі виразити стан метафізичної позбавленості значення мовою мистецтва, що відкидає значення; такий захід був, напевне, полемічно спрямований проти Сартра, чиї твори твердо і суб'єктивно постулювали це метафізичне сприйняття. В Бекета негативний метафізичний зміст уражає як форму, так і зміст, але внаслідок цього художній твір не стає чимсь геть незрозумілим; добре обґрунтована відмова його автора пояснювати символи, начебто вміщені в ньому, — це вірність естетичній традиції, якої зреклися за інших обставин. Між негативністю метафізичного змісту і затьмаренням естетичного змісту панують певні відносини, а не тотожність. Метафізичне заперечення вже не дозволяє жодної естетичної форми, яка б здійснювала сама метафізичну утверджувальність, а водночас спромагається стати естетичним змістом і визначити форму.

Концепція художнього сприйняття, в яку трансформувалась естетика і яка внаслідок своєї вимоги розуміння несумісна з позитивізмом, тим часом аж ніяк не збігається з поширеною нині концепцією аналізу, іманентного творові. Проте цей аналіз, самоочевидний спрямованому проти філології естетичному сприйняттю, безперечно становить вирішальний поступ у науці. Різні галузі мистецтвознавства, як-от академічне дослідження музики, прокидаються зі своєї фарисейської летаргії тільки тоді, коли дорівнюються до цього методу, а не переймаються геть усім, окрім питань структури художніх творів. Але у своїй адаптації наукою іманентний творові аналіз, завдяки якому наука сподівається зцілитися від своєї ворожості мистецтву, й сам набуває рис позитивізму, за межі якого він прагне вийти. Сила, з якою він зосереджується на своєму об'єкті, полегшує відмову від усього в художньому творі, чого — факт у другій степені — нема в ньому, що не є просто да-

ним. Навіть мотивно-тематичні музичні аналізи, дарма що кращі від пустих балачок, часто зазнають шкоди внаслідок упередження, мовляв, аналіз основних матеріалів та їхніх перетворень дасть змогу зрозуміти те, що охоче відступають хибній ірраціональності як незбагненне й пов'язане з аскетизмом методу. Іманентний творові розгляд не такий уже далекий від бездумного ремісництва, хоча його результати, страждаючи на брак достатнього технічного проникнення, іманентно піддавалися б корекції. Філософська естетика, тісно пов'язана з ідеєю іманентного творові аналізу, зосереджена там, куди той аналіз ніколи не досягає. Комплекс фактів, із якими зіткнувся іманентний творові аналіз, друга рефлексія має вивести за його межі й дійти з допомогою емфатичної критики до правдивого змісту. Іманентний творові аналіз обмежений сам по собі, — і, безперечно, ще й тому, що прагне покласти край соціальним розважанням про мистецтво. З одного боку, мистецтво унезалежнено підступає до суспільства, а з другого — й саме соціальне, і саме це визначає закон його сприйняття. Той, хто сприймає в мистецтві тільки матеріальне й роздмухує його до естетики, — філістер, а той, хто сприймає мистецтво лише як мистецтво й робить із цього свою прерогативу, позбавляє себе змісту мистецтва. Бо зміст мистецтва не може бути просто мистецтвом, якщо мистецтво не повинно зводитись до байдужої тавтології. Споглядання, що обмежується художнім твором, недобачає твір. Внутрішня конструкція художнього твору вимагає, хоч і як опосередковано, того, що не є мистецтвом.

Отже, саме сприйняття — аж ніяк недостатнє джерело естетичних законів, бо філософія історії визначила йому межу. Там, де сприйняття переступає цю межу, воно вироджується в емпатичне пошанування. Численні художні твори минувшини, й серед них найуславленіші, вже не можна сприймати безпосередньо, й вони стають неспроможні внаслідок фікції такої безпосередності. Якщо правда, що ритм історії прискорюється в геометричній прогресії, то в цей процес уже втягнені й художні твори аж ніяк не далекої минувшини. Вони містять у собі вперту ілюзію спонтанної доступності, яку слід знищити, щоб уможливити їхнє пізнання. Художні твори стають архаїчними, коли їх уже не можна сприймати. Ця межа не фіксована й не суцільна, а часто фрагментарна й динамічна і може бути розмита завдяки *correspondance*, відповідності. Архаїчне засвоюють як сприйняття несприймального. Але межа сприймальності таки вимагає, щоб це засвоєння починалося з модер-

ну. Лише він проливає світло на минувшину, тоді як академічний узус здебільшого обмежується самою минувшиною, відскакує від неї й водночас, порушивши дистанцію, чинить злочин супроти того, чому немає вороття. Зрештою, мистецтво, навіть у крайньому вияві відкидання суспільства, має соціальну сутність, і тому буде незрозумілим, коли цієї сутності не розумітимуть[1]. Естетичне сприйняття, таким чином, шкодить своїй пререгативі. Винен у цьому ілюзійний процес, що відбувається між категоріями. Естетичне сприйняття з власної згоди приведене в рух суперечністю, яка полягає в тому, що конститутивна іманентність естетичної сфери — це ще й ідеологія, яка підкопує її. Естетичне сприйняття має переступити через себе. Воно охоплює свої полярні антитези, а не вмощується спокійно на сумнівному екваторі між ними. Естетичне сприйняття ані зрікається філософських мотивів, які воно змінює, замість робити з них висновки, ані виганяє з себе соціальний елемент. Той, хто не розуміє так званих чисто музичних процесів у симфонії Бетховена, так само не доріс до неї, як і той, хто не вчуває в ній відлуння Французької революції[2]; те, як ці обидва елементи опосередковані у феномені, становить як найважчі, так і неминучі теми філософської естетики. До феномену дорівнюється не саме сприйняття, а тільки думка, насичена сприйняттям. Естетика не повинна аконцептуально примиритися до естетичних феноменів. Сприйняття мистецтва охоплює і усвідомлення іманентного йому антагонізму між зовнішнім і внутрішнім. Дескрипції естетичних сприйнять, теорії й суджень, недостатньо. Необхідне сприйняття художніх творів, а не просто думок, застосованих до матеріалу, але жоден твір не репрезентується адекватно в безпосередній даності; жоден твір не можна зрозуміти лише на його основі. Всі художні твори сформовані в собі відповідно до власної логіки та послідовності, а водночас становлять елементи взаємовідносин духу і суспільства. Ці обидва аспекти не можна, за науковим звичаєм, виразно відокремити. В іманентній послідовності художнього твору бере участь правильне усвідомлення зовнішнього світу; духовну й соціальну позицію твору можна визначити лише на основі його внутрішньої кристалізації. Немає ніякої художньої правди, правдивість якої не була б легітимована ширшим контекстом, і жоден художній твір не має справжньої

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Noten zur Literatur, I, 6. Aufl., —Frankfurt am Main, 1968. — S. 73 seq.

[2] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, 2. Aufl. — Reinbek, 1968. — S. 226.

свідомості, яка не була б утверджена на основі естетичної якості. Кітч радянського блоку сповіщає дещо про неправду політичної претензії, ніби там можна утвердити соціальну правду. Якщо моделлю естетичного розуміння є поведінка, що рухається всередині художнього твору, і якщо розуміння опиняється під загрозою, тільки-но свідомість виходить із цієї сфери, тоді свідомість має знову постійно підтримувати себе в русі, водночас і внутрішньому, і зовнішньому щодо твору, незважаючи на опір, на який наражається така мобільність мислення. Тому, хто лишається тільки всередині, мистецтво не розкриває очей, а той, хто лишається тільки зовні, фальшує художній твір унаслідок браку спорідненості. Але естетика стає чимсь більшим, ніж безладне хитання туди-сюди між цими двома позиціями, розвиваючи їхнє взаємне опосередкування в самому художньому творі.

Тільки-но спостереження провадять із зовнішньої щодо художнього твору позиції, буржуазна свідомість стає схильна підозрювати мистецтво в чужості, хоч у своєму ставленні до мистецтва квапиться стати зовні від нього. Слід не забувати й про підозру, що художнє сприйняття загалом аж ніяк не таке безпосереднє, як хотілося б офіційній релігії мистецтва. Кожне сприйняття художнього твору залежить від його середовища, рівня і його місця в прямому й переносному розуміннях. Надміру запопадлива наївність, яка відмовляється це визнати, просто не бачить того, що святе для неї. Насправді кожен художній твір, навіть герметичний, виходить за межі своєї монадологічної замкненості завдяки мові своєї форми. Кожен художній твір потребує, щоб бути сприйнятим, мислення, хоч яким воно може бути зародковим, а оскільки це мислення не дає себе зупинити, твір потребує, власне, філософії як наділеної мисленням поведінки, яка не уривається, корячись наказам, зумовленим поділом праці. Завдяки універсальності мислення кожна рефлексія, якої вимагає художній твір, — це ще й зовнішня рефлексія, і про її плідність свідчить те, що саме висвітлює вона всередині твору. Цій ідеї естетики притаманна інтенція визволити — завдяки теорії — мистецтво з його зашкарублості, від якої воно страждає внаслідок неминучого поділу праці. Розуміння художніх творів не перебуває χωρίς від їхнього пояснення, щоправда, не їхнього генетичного пояснення, а їхньої комплекції і змісту, хоча це аж ніяк не означає, ніби пояснення й розуміння тотожні. Розуміння вимагає як непояснювального рівня спонтанної реалізації твору, так і пояснювального; розуміння виходить за межі мистецтва розуміння, влас-

тивого знавцям. Пояснення неодмінно вимагає простежування нового й незнайомого до знайомого, навіть коли найкраще, що є в творі, опирається цьому. Без такого зведення, що чинить злочин супроти художніх творів, вони б не змогли вижити. Їхнє найістотніше, незрозуміле вимагає акту ототожнення та розуміння і, таким чином, стає фальсифікованим як щось знайоме й давнє. Саме цією мірою життя художніх творів суперечливе. Естетика має усвідомлювати цей парадокс і не повинна діяти так, неначе її опозиція до традиції позбавлена раціональних засобів. Естетика рухається в середовищі універсальних концепцій навіть перед лицем радикально номіналістичної ситуації мистецтва й незважаючи на утопію одиничного, спільну і для естетики, і для мистецтва. Це не тільки труднощі естетики, а й її *fundamentum in re*. Якщо в сприйнятті реального опосередкованим є універсальне, то в мистецтві опосередковане одиничне; якщо неестетичне пізнання, на думку Канта, ставить питання про можливість універсального судження, то кожен художній твір ставить питання, як за панування універсального ще якось можливе одиничне. Це пов'язує естетику, хоч якою малою мірою її метод може полягати в підпорядкуванні абстрактній концепції, таки з концепцією, щоправда, такою, метою якої є одиничне. Якщо Ґеґелеве вчення про розвиток концепції й має де-небудь слушність, то саме в естетиці; естетика має вивчати динамічні відносини універсального і одиничного, які не накидають універсальне одиничному ззовні, а шукають його в силовому полі самого одиничного. Універсальне — камінь спотикання в мистецтві: ставши таким, яким воно є, мистецтво не може стати таким, яким хоче бути. Індивідуалізація — власний закон мистецтва — має межі, визначені універсальним. Мистецтво веде за ті межі, а проте не виводить за них; світ, який воно відображує, лишається таким, яким він є, бо мистецтво просто відображує його. Навіть дадаїзм як дейктичний жест, у який перетворилося слово, щоб позбутися своєї концептуальності, був не менш універсальним, ніж по-дитячому повторюваний вказівний займенник, що його використав дадаїзм для своєї назви. Хоча мистецтво мріє про свою абсолютну монадологічність, воно, собі на щастя і нещастя, пронизане універсальним. Мистецтво мусить вийти за межі точки абсолютного τόδε τι, до якої воно має збігтися. Саме це об'єктивно обмежило експресіонізм: мистецтво було б змушене вийти за його межі, навіть якби митці не так поступливо пристосовувались: вони ре̓ґресували позаду експресіонізму. Там, де художні твори на шляху до своєї

конкретності полемічно скасовують універсальне — жанр, тип, мову, штампи, — скасоване зберігається в них завдяки своєму запереченню, і така ситуація конститутивна для модерну.

Але погляд на життя універсального серед естетичної партикуляризації виводить універсальність за межі ілюзії того статичного буття-в-собі, на якому лежить головна провина за безплідність естетичної теорії. Критика інваріантів не просто відкидає їх, а розуміє в межах їхньої варіативності. Естетика трактує свій об'єкт не так, мов якийсь первісний феномен. Феноменологія та її послідовники опираються концептуальним процедурам, що йдуть як знизу вгору, так і згори вниз, і тому важлива для естетики, від якої годиться вимагати такого самого опору. Як феноменологія мистецтва, феноменологія хотіла б розвивати його, ані висновуючи мистецтво з його філософської концепції, ані підносячись до нього завдяки компаративній абстракції; феноменологія прагне тільки сказати, яким є мистецтво. Сутність, яку добачає феноменологія, — це походження мистецтва, а також критерій його правди й неправди. Але те, що феноменологія виманила, немов помахом чарівної палички, з мистецтва, лишається вкрай поверховим і недостатнім при зіткненні з реальними художніми творами. Той, хто хоче чогось більшого, мусить перейти на рівень змісту, несумісний із феноменологічною заповіддю чистої суттєвості. Феноменологія мистецтва зазнає краху, припустивши можливість браку засновків. Мистецтво глузує зі спроб звести його до чистої суттєвості. Воно не таке, яким йому віддавна судилося стати, а таке, яким стало. Запитувати про індивідуальне походження художніх творів з огляду на їхню об'єктивність, що підпорядковує собі суб'єктивні елементи творів, так само марно, як і шукати походження самого мистецтва. Мистецтво виборола свою свободу не випадково, а радше закономірно. Мистецтво ніколи не задовольняло повністю визначень своєї чистої концепції, яких воно набуло, й боролося проти них; на думку Валері, найчистіші художні твори аж ніяк не найвищі. Якби звести мистецтво до таких первісних елементів художньої поведінки, як потяг до наслідування, потреба експресії, магічні образи, результат буде частковим і довільним. Ці елементи відіграють свою роль, вливаються в мистецтво й живуть у ньому, але жоден з них не становить усього мистецтва. Естетика не повинна братись до марних пошуків якогось первісного архетипу мистецтва, а має думати про такі феномени в історичній констеляції. Жодна ізольована окрема категорія не охоплює всього уявлення про мистецтво. Мистецтво — це си-

ндром, динамічний у собі. Вкрай опосередковане в собі, мистецтво потребує опосередкування, пронизаного мисленням, бо тільки таке опосередкування, а не начебто первісно дане споглядання породжує конкретну концепцію мистецтва[1].

Центральний естетичний принцип Ґеґеля, мовляв, краса — це чуттєва подоба ідеї, припускає концепцію цієї ідеї як концепцію абсолютного духу. Цей Ґеґелів принцип матиме слушність тільки тоді, коли така тотальна претензія абсолютного духу буде вшанована, а філософія спроможеться звести ідею абсолюту до концепції. В історичній реальності, де погляд на дійсність як реалізацію розуму стає кривавим фарсом, Ґеґелева теорія, попри багатство справді проникливих думок, притаманних їй, зводиться до нікчемної втіхи. Якщо Ґеґелева концепція філософії здійснила успішне опосередкування історії істиною, то й істина самої цієї філософії не ізольована від нещасть історії. Ґеґелева критика Канта й досі зберігає свою слушність. Краса, що має бути чимсь більшим, ніж підстрижений садок, — це не щось формальне, яке можна звести до суб'єктивних функцій споглядання: основу краси слід шукати в об'єкті. Але зусилля Ґеґеля здійснити ці пошуки звелися нанівець, бо він хибно постулював метаестетичну тотожність суб'єкта та об'єкта в цілому. Це не випадкова неспроможність окремих мислителів, бо сама об'єктивна апорія зумовлює, що нині філософська інтерпретація літературних творів, і то там, де поетичне слово міфологічно піднесене, неспроможна проникнути в конструкцію творів, які слід інтерпретувати, і схильна підступати до творів як до арени філософських тез: ужиткова філософія, *a priori* фатальна, не вичитує з творів, яким вона надала *air* конкретності, нічого, крім своїх власних тез. Якщо естетична об'єктивність, у якій і сама категорія краси є тільки елементом, лишиться канонічною для всякої переконливої рефлексії, вона вже не підлягатиме наперед визначеній концептуальній структурі естетики, а почне ширяти, не менш неспростовна, ніж непевна. Осереддям естетики стане аналіз контекстів, до сприйняття яких залучено силу філософських розважань без залежності від будь-якої фіксованої вихідної позиції. Естетичні теорії філософських учень не слід консервувати як культурні пам'ятки, але не слід і відкидати їх, причому якнайменшою мірою, — на догоду начебто безпосередності художнього сприйняття; художнє сприйняття імпліцитно вже містить у

[1] Пор.: *Theodor W. Adorno.* Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik // Filosofia dell'arte. — Roma — Milano, 1953 (Archivio di filosofia, ed. E. Castelli). — S. 5 seq.

собі усвідомлення мистецтва, власне, філософію, якої начебто спекалися з допомогою наївного споглядання художніх творів. Мистецтво існує лиш у межах уже розвиненої мови мистецтва, а не на *tabula rasa* суб'єкта і його начебто живого сприйняття. Без живого сприйняття годі обійтись, але воно не править за останню інстанцію естетичного пізнання. Саме ті елементи мистецтва, яких не можна звести до суб'єкта і якими не можна безпосередньо володіти, потребують усвідомлення, а отже, й філософії. Філософія притаманна будь-якому естетичному сприйняттю тією мірою, якою вона не чужа мистецтву, не варварська. Мистецтво чекає власного пояснення. Воно послідовно здійснюється завдяки зіткненню історичних, традиційних категорій та елементів естетичної теорії з художнім сприйняттям, і це пояснення та сприйняття взаємно кореґують одне одного.

Геґелева естетика правильно усвідомлює те, що треба здійснити, а проте дедуктивна система перешкоджає тій відданості об'єктові, яку вона послідовно постулює. Геґелева праця накладає зобов'язання на мислення, хоча власні відповіді Геґеля вже не обов'язкові. Найпотужніші естетичні концепції — Канта й Геґеля — були плодами систематичного мислення, тож крах їхніх філософських систем збурив ці концепції, але не знищив їх. Естетика не діє в межах неперервності наукового мислення. Конкретні естетики різних філософій не можна звести до якихось спільних формулювань як їхньої істини, бо цю істину слід шукати радше в конфлікті тих естетик. Задля цього слід зректися вченої ілюзії, буцімто естетик успадкував свої проблеми від інших учених і тепер може мирно працювати над ними далі. Якщо ідея об'єктивності — канон кожної переконливої естетичної рефлексії, тоді ця рефлексія зосереджується на суперечності кожного естетичного твору в собі, а також на суперечності філософських ідей у їхніх взаємовідносинах. Естетика, щоб бути чимсь більшим, ніж просто балачками, поривається у відкрите та незахищене, змушує себе пожертвувати будь-якою безпекою, запозиченою в науки, і ніхто не висловив цього твердження з більшою щирістю, ніж прагматик Джон Дьюї. Естетика не має судити про художній твір зверху й зовні від нього, а повинна допомогти теоретично усвідомити його внутрішні тенденції, вона не може розміститись у зоні безпеки, яку викриває кожен художній твір, що досяг бодай малого успіху. Художні твори, навіть найвищого рівня, знають ту науку, яку засвоїв партач, що чіпляється пучками за клавіші піаніно й неправильно водить олівцем: відкритість ху-

дожніх творів, їхнє критичне ставлення до вже установленого, від чого залежить їхня якість, зумовлює можливість цілковитої невдачі, тож естетика відчужується від свого об'єкта, тільки-но вона самою своєю формою ошукує себе в цьому аспекті. Жоден митець не знає напевне, чи з того, що він робить, щось вийде, і тому його щастя і його страх, цілковито чужі теперішньому саморозумінню науки, суб'єктивно реєструють щось об'єктивне: вразливість усього мистецтва. Точкою зникнення цієї вразливості є думка, що довершені художні твори навряд чи існували коли-небудь. Естетика має пов'язувати таку вразливість свого предмета з претензією цього предмета на об'єктивність, а також із власною претензією на об'єктивність. Тероризована науковим ідеалом, естетика відсахується від такого парадоксу, але цей парадокс — життєво важливий елемент естетики. Відносини визначеності та відкритості в естетиці можна, напевне, зрозуміти з того, що шляхів сприйняття і мислення, які ведуть до художнього твору, нескінченно багато, але всі вони сходяться у правдивому змісті. Це очевидна річ для художньої практики, а теорія має йти за практикою набагато ближче, ніж звичайно. Скажімо, на репетиції струнного квартету перший скрипаль каже музикантові, який бере активну участь у роботі, проте сам не грає, що він може й повинен подавати всі критичні зауваження та пропозиції, які видаватимуться йому потрібними, і від таких зауважень, тією мірою, якою вони слушні, поступ роботи веде зрештою до того самого — правильної інтерпретації твору. Навіть суперечливі підходи легітимні в естетиці, наприклад, пов'язаний із формою й пов'язаний із відносно міцними тематичними рівнями. Аж до недавнього часу всі зміни естетичної поведінки як зміни поведінки суб'єкта зумовлювали зміни й репрезентативного аспекту; щоразу виникають нові репрезентативні рівні, які відкриває і пристосовує до себе мистецтво, натомість інші відмирають. Аж до стадії, коли репрезентативне малярство відмирає, тобто і в кубізмі, до художнього твору можна підійти і з репрезентативного боку, і з боку чистої форми. Це засвідчують праці Абі Варбурґа та його школи. Аналіз мотивів, як-от Бен'ямінів аналіз творчості Бодлера, з погляду естетики, тобто з огляду на специфічні питання форми, за певних обставин може бути продуктивнішим, ніж офіційні й начебто ближчі до мистецтва формальні аналізи. Формальний аналіз мав і, фактично, й досі має багато переваг проти догматичного історизму. Але, вилучаючи та ізолюючи концепцію форми з її діалектики з її іншим, формальний аналіз і сам опинився під загро-

зою скам'яніння. А на протилежному полюсі небезпеки такої петрифікації не уник навіть Ґеґель. Те, чим так захоплювався в Ґеґелі навіть його присяжний ворог К'єркеґор, — наголос на змісті [*Inhalt*], на відміну від форми, — сповіщає не просто про опозицію до пустої і байдужої гри, тобто про відносини мистецтва з правдою, які цікавили його передусім. Адже Ґеґель водночас надміру переоцінював тематичний зміст художніх творів за межами його діалектики з формою. Таким чином, у Ґеґелеву естетику ввійшов чужий мистецтву філістерський елемент, який згодом виявив свій згубний характер в естетиці діалектичного матеріалізму, що в цьому аспекті сумнівався в Ґеґелі не більше, ніж колись Маркс. Щоправда, догеґелева й навіть Кантова естетика не мали емфатичної концепції художнього твору як такого, а відсилали твір на рівень сублімованих засобів насолоди. Проте Кант, наголошуючи на формальних складниках художнього твору, завдяки яким твір узагалі стає мистецтвом, більшою мірою вшановував правдивий зміст художніх творів, ніж Ґеґель, що теж міркував про нього, але ніколи не виснував його з самого мистецтва. Коли порівняти з Ґеґелем, то елементи форми — як елементи сублімації — ще належні до XVIII ст., і водночас вони проґресивніші й модерніші; формалізм, який слушно приписують Кантові, через двісті років після нього став закликом до цькування для всієї антиінтелектуальної реакції. Проте в головному підході Кантової естетики неможливо недобачити слабкість, не кажучи вже про суперечність між формальною естетикою і так званою естетикою змісту. Ця слабкість пов'язана з відносинами його підходу зі специфічним змістом критики естетичного судження. Аналогічно до своєї теорії пізнання Кант намагається, що видавалось очевидним, дати суб'єктивно-трансцендентну основу того, що в стилі XVIII ст. він назвав "відчуттям краси". Але, згідно з "Критикою чистого розуму", вироби людських рук були б *constituta* і, таким чином, потрапляли б у сферу об'єктів, — сферу, що міститься зовні від трансцендентної проблематики. В цій сфері, за Кантом, теорія мистецтва була б можлива водночас і як теорія об'єктів, і як історична теорія. Позиція суб'єктивності щодо мистецтва — це не спосіб, як вважав Кант, реакції на художній твір, а передусім елемент власної об'єктивності мистецтва, завдяки якому художні об'єкти відрізняються від інших речей. Суб'єкт притаманний і формі, і змістові [*Gehalt*] художніх творів, але тільки вторинно, вкрай випадковим способом, і то тією мірою, якою люди реаґують на них. Мистецтво, напевне, вказує на стан, коли ще не

було виразної дихотомії на об'єкт і на реакцію на нього, і це спонукало до хибного визнання апріорності форм реакції, що й самі є корелятом реїфікованої об'єктивації. Якщо обстоюють, що і в мистецтві та естетиці, як і в життєвому процесі суспільства, виробництво має пріоритет над рецепцією, це зумовлює критику традиційного наївного естетичного суб'єктивізму. Слід не покликатись на живе сприйняття, творчу індивідуальність і т. ін., а міркувати про мистецтво відповідно до об'єктивного розвитку закономірності виробництва. На цьому треба тим більше наполягати, бо проблематика впливів (її визначив Ґеґель), породжених художнім твором, була незмірно перебільшена внаслідок маніпуляції ними. Згідно з волею індустрії культури, суб'єктивні контексти рецепції часто взагалі повертаються проти того об'єкта, на який є реакція. Натомість художні твори, реаґуючи на це, ще більше втягуються у свою структуру, сприяючи таким чином випадковості своїх впливів, тоді як за інших історичних обставин існує коли не гармонія, то принаймні певне співвідношення між твором і реакцією на нього. Відповідно до цього, художнє сприйняття вимагає пізнавального, а не емоційного ставлення до художніх творів; суб'єкт притаманний творам та їхньому розвиткові як один з їхніх елементів, а тією мірою, якою він підходить до художніх творів зовні й не кориться їхній дисципліні, він ворожий мистецтву і стає леґітимним об'єктом соціології.

Естетика нині має бути вище від суперечності між Кантом і Ґеґелем, а не просто згладжувати її через синтез. Кантова концепція приємного, відповідно до форми твору, — ретроґрадна відносно художнього сприйняття, і її годі відновити. Ґеґелеве вчення про зміст [*Inhalt*] надто сире. Музика має цілком визначений зміст — те, що відбувається в ній, — а проте глузує з ідеї змісту, яку висував Ґеґель. Його суб'єктивізм такий тотальний, його дух такий всеохопний, що на диференціацію цього духу від його іншого, а отже, й на визначення того іншого в естетиці Ґеґеля не звернено уваги. Оскільки в нього все виявляється як суб'єкт, специфічне цього суб'єкта — дух як елемент художніх творів — атрофується й капітулює перед тематичним елементом за межами діалектики. Ґеґелеві не можна не закинути, що в своїй "Естетиці", попри блискучі думки, він зав'яз у полоні філософії рефлексії, проти якої сам боровся. Всупереч власному мисленню, він ішов за примітивним уявленням, мовляв, зміст, чи то матеріал, сформував, або, як кажуть, "опрацював" естетичний суб'єкт; крім того, Ґеґель полюбляє використовувати примітивні уявлення проти рефлексії з допо-

могою рефлексії. Саме в художньому творі, коли скористатися мовою Геґеля, зміст і матеріал завжди мають бути суб'єктом. Тільки завдяки своїй суб'єктивності художній твір стає об'єктивним, тобто іншим. Адже суб'єкт об'єктивно опосередкований у собі, й завдяки художньому формуванню постає його власний — латентний — об'єктивний зміст [*Gehalt*]. Будь-яке інше уявлення про зміст [*Inhalt*] мистецтва необґрунтоване, тож офіційна марксистська естетика розуміла діалектику не більшою мірою, ніж мистецтво. Форма опосередкована в собі через зміст, але не таким способом, що форма просто зіткнулася з тим, що гетерогенне їй, а зміст опосередкований через форму; в такому опосередкуванні однаково слід розрізняти і зміст, і форму, але іманентний зміст [*Inhalt*] художніх творів, їхній матеріал та їхній рух фундаментально відрізняються від змісту [*Inhalt*] як чогось, що можна виділити, як-от фабулу в п'єсі або сюжет у картині, що їх Геґель з усією невинністю прирівнював до змісту [*Inhalt*]. Геґель, як і Кант, відставав від естетичних феноменів: Кант недобачав їхньої глибини та повноти, а Геґель — специфічно естетичного. Зміст [*Inhalt*] картини — це не тільки те, що вона зображує, а всі елементи барв, структури та відносин, які вона містить, а зміст музики, скажімо, на думку Шенберґа, — це історія теми. За елемент змісту можна вважати й намальований предмет; у літературі — дію або переказану оповідь; зміст — це не меншою мірою все те, що трапляється в творі, ніж те, завдяки чому він організований і завдяки чому змінюється. Форму і зміст не слід плутати, але їх треба позбавити їхнього несхитного й недостатнього на обох полюсах протиставлення. Твердження Бруно Лібрука, що політика та філософія права Геґеля зосереджені радше в його "Логіці", ніж у лекціях та працях, присвячених цим матеріальним дисциплінам, зберігає свою слушність і щодо естетики Геґеля: її ще треба довести до нічим не обмеженої діалектики. На початку другої частини в Геґелевій "Логіці" показано, що категорії рефлексії мають своє походження й розвиток, а водночас зберігають і слушність; у тому самому дусі Ніцше в "Присмерку богів" розвінчав міф, мовляв, геть усе, що має свій шлях розвитку, не може бути істинним. Цю думку має засвоїти й естетика. Те, що утвердилось у ній як вічна норма, є як результат розвитку минущим і застарілим унаслідок своєї претензії на неминущість. Натомість сучасні вимоги та норми, які є наслідком історичного розвитку, не випадкові й не довільні, а об'єктивні завдяки своєму історичному змістові [*Gehalt*]; ефемерне в естетиці — це те, що в ній фіксоване, її скелет. Естети-

ка не повинна висновувати об'єктивність свого історичного змісту суто історично, мовляв, він є неминучим результатом ходу історії, а радше має розуміти цю об'єктивність на основі форми цього історичного змісту. Естетика не рухається й не розвивається в історії, як можна було б сказати, вдавшись до штампа: історія іманентна її правдивому змістові. Через те завдання історико-філософського аналізу ситуації полягає в тому, щоб по-справжньому виявити те, що колись вважали за *apriori* естетики. Гасла, вичитані з ситуації, об'єктивніші за ті загальні норми, згідно з якими, за філософським звичаєм, вони мають виправдовувати себе; щоправда, годилося б довести, що правдивий зміст великих естетичних маніфестів або подібних до них документів зайняв місце, яке колись посідала філософська естетика. Естетика, яка потрібна сьогодні, була б самоусвідомленням правдивого змісту того, що є вкрай темпоральним. Це твердження вочевидь вимагає — як контрапункту до аналізу ситуації — зіткнення традиційних естетичних категорій із цим аналізом, бо тільки таке зіткнення пов'язує художній розвиток із розвитком концепції.

Всупереч звичаям, спробі написати естетику сьогодні аж ніяк не може передувати якась загальна методологія, і саме це вже становить елемент методології. Винні в цьому відносини між естетичним об'єктом і естетичним мисленням. Із наполяганням на методі не можна ефективно боротися, протиставивши вже апробованому методові якийсь новий метод. Поки в художній твір не входять, за словами Ґете, як до каплиці, всілякі розмови про об'єктивність у питаннях естетики, нехай то буде об'єктивність художнього змісту чи об'єктивність його пізнання, будуть пустими заявами. Популярні автоматичні закиди, мовляв, претендують на об'єктивність там, де йдеться тільки про суб'єктивну думку, а естетичний зміст, яким закінчується спрямована на об'єктивність естетика, — це не що інше, як проекція, можна ефективно спростувати, тільки довівши наявність об'єктивного художнього змісту в самих творах. Таке доведення легітимує метод, і саме це перешкоджає зробити припущення, яким має бути той метод. Якби естетична об'єктивність була припущена як абстрактний універсальний принцип реалізації методу, то, не маючи підтримки з боку жодної системи, вона завжди була б у невигідному становищі, бо істина цієї об'єктивності конституюється не тим, що постульоване, а тим, що з'являється згодом у процесі розвитку. Крім

цього розвитку істини, цей процес нічого іншого не може протиставити як принцип недостатності принципа. Щоправда, реалізація естетичної об'єктивності й сама потребує критичної рефлексії про принципи, й саме це захищає її від безвідповідальних припущень. Але дух, що розуміє художні твори, захищається від своєї зарозумілості завдяки об'єктивованому духові, яким уже є в собі художні твори. Цей дух вимагає від суб'єктивного духу притаманної йому спонтанності. Пізнання мистецтва — означає з допомогою рефлексії спонукати об'єктивований дух знову перейти в рідкий аґреґатний стан. Естетика, проте, повинна стерегтися гадки, ніби вона набуває спорідненості з мистецтвом, коли, немов помахом чарівної палички відкинувши концептуальні обхідні шляхи, виголошує, що таке мистецтво. Опосередкованість мислення якісно відрізняється від опосередкованості художніх творів. Те, що опосередковане в художньому творі, те, завдяки чому художній твір стає чимсь іншим, ніж своєю простою фактичністю, рефлексія має опосередкувати вдруге: з допомогою концепцій. Це вдається зробити не внаслідок дистанціювання концепції від художньої деталі, а завдяки звертанню концепції до тієї деталі. Коли наприкінці першої частини сонати Бетховена *"Les Adieux"* сполучення трьох тактів породжує минущу, побіжну асоціацію і нам вчувається тупіт кінських копит, цей швидкобіжний пасаж, що безпосередньо цурається будь-якої рефлексії, цей звук зникання, який неможливо точно прив'язати до жодного місця в контексті музичної фрази, сповіщає нам більше про надію на повернення, ніж могли б з'ясувати будь-які загальні розважання про природу минущих тривких звуків. Тільки філософія, яка в конструкції естетичного цілого спроможеться аж до найдальших глибин збагнути такі мікрологічні фігури, дотримає своїх обіцянок. Але для цього й сама естетика має бути розвиненим у собі опосередкованим мисленням. Та якщо замість цього естетика захоче вичарувати таємниці мистецтва з допомогою чаклунських первісних слів, вона отримає якийсь непотріб, тавтологію, в крайньому разі, формальні характеристики, з яких випарувалася саме та сутність, яку узурпували мовні звичаї й перейнятість походженням. Філософія не така щаслива, як Едіп, що переконливо відповів на поставлену йому загадку, дарма що щастя цього героя виявилось ілюзорним. Оскільки загадковість мистецтва артикульована лиш у констеляції кожного окремого твору завдяки його технічним процедурам, концепції — це не тільки труднощі його розшифрування, а й шанс на таке розшифрування. Відпові-

дно до власної сутності, мистецтво у своїй партикуляризації є чимсь більшим, ніж просто одиничним, бо навіть його безпосередність опосередкована й саме цією мірою має вибіркову спорідненість із концепціями. Здоровий глузд слушно вимагає, щоб естетика не відгородилась у самоізольованому номіналізмі, присвятивши себе конкретним аналізам художніх творів, хоч якою мірою ці аналізи можуть бути необхідні. Хоча естетика не повинна дати атрофуватися своїй свободі виявляти синґулярність, друга рефлексія, пора якої настала і в естетиці, розвивається в середовищі, дистанційованому від художніх творів. Без певного сліду резиґнації перед лицем свого ненадщербленого ідеалу естетика стане жертвою химери конкретності, що є конкретністю мистецтва (й навіть тут не поза всяким сумнівом), та аж ніяк не конкретністю теорії. Протестуючи проти абстрагувальних та класифікаційних процедур, естетика водночас вимагає абстракцій і має за свій об'єкт ще й класифікаційні жанри. Художні жанри, хоч які вони репресивні, — не просто *flatus vocis*, дарма що опозиція проти універсальної концептуальності є суттєвим складником мистецтва. Кожен художній твір, навіть якщо він репрезентує себе як витвір довершеної гармонії, становить у собі вузол проблем. Як такий він бере участь в історії, виходячи завдяки цьому за межі своєї унікальності. В проблемному вузлі художнього твору седиментується в монаді те зовнішнє, завдяки якому вона конституюється. Саме у вимірі історії здійснюють комунікацію індивідуальний естетичний об'єкт та його концепція. Історія притаманна естетичній теорії. Категорії естетики радикально історичні, й це надає її розвиткові елемент примусовості, який, щоправда, з огляду на свою ілюзорність відкритий для критики, але має достатню силу, щоб розірвати естетичний релятивізм, який неминуче репрезентує мистецтво як довільне протиставлення художніх творів. Хоч як сумнівно з позицій теорії пізнання говорити про якийсь художній твір, а то й про мистецтво загалом, що він "необхідний", — адже жоден художній твір не повинен існувати безперечно, — взаємовідносини художніх творів — це таки відносини взаємозумовленості, які стають очевидними у внутрішній композиції художніх творів. Конструкція такого проблемного вузла веде до того, чим ще має стати мистецтво і що естетика зрештою матиме за свій об'єкт. Конкретну історичну ситуацію мистецтва засвідчують конкретні вимоги. Естетика починається з рефлексії про них, і тільки завдяки ним відкривається перспектива на те, що таке мистецтво. Адже мистецтво й художні твори — тільки такі,

якими можуть стати. Оскільки жоден художній твір не спромагається остаточно розв'язати свою іманентну напругу, а історія, зрештою, нападає навіть на ідею такого розв'язку, естетична теорія не може задовольнитись інтерпретацією наявних художніх творів та їхньої концепції. Звертаючись до правдивого змісту художніх творів, естетика, як філософія, змушена виходити за межі творів. Усвідомлення правди художніх творів, так само як і філософської істини, пов'язане з начебто найефемернішою формою естетичної рефлексії — маніфестом. Методичний принцип тут полягає в тому, що світло слід пролити на все мистецтво з позиції найновіших художніх творів, а не навпаки, йдучи за звичаєм історії та філології, що, наскрізь пронизані буржуазним духом, хочуть, щоб нічого не мінялося. Якщо теза Валері, мовляв, найкраще в новому відповідає давній потребі, слушна, то автентичні художні твори — це критики художніх творів минувшини. Естетика стане нормативною, висловивши таку критику. Ця критика, проте, спрямована ретроспективно, — тож хіба можна тільки від неї сподіватися, ніби вона дасть те, що загальна естетика пропонує лише як оману?

Редакторська післямова

Порівняння, яке вживав Адорно, говорячи про художні твори, можна буквально застосувати до останнього філософського тексту, над яким він працював: "Фраґмент — це втручання смерті в художній твір. Руйнуючи його, він усуває тавро ілюзії". Текст "Теорії естетики", яким він був у серпні 1969 р. і який редактори відтворили тут якомога точніше, — це текст *work in progress*; це не та форма, в якій Адорно опублікував би свою книжку. За кілька днів до своєї смерті він писав в одному листі, що остаточний варіант "ще потребує відчайдушних зусиль", але "здебільшого це тепер справа організації книжки й навряд чи її сутності". З цієї сутності, як пояснював Адорно, "власне, все, як кажуть, уже тут". Остаточний перегляд тексту, що його Адорно сподівався закінчити в середині 1970 р., був би пов'язаний із численними переставляннями окремих уступів у межах тексту, а також із його скороченням; під час цього остаточного перегляду мала відбутись і вставка фраґментів, зібраних тут під назвою *"Paralipomena"*, а "Проект передмови" мав був замінений іншим варіантом передмови. Зрештою, Адорно відшліфував би багато стилістичних деталей. Таким чином, ця праця загалом була фраґментом, що, за словами Адорно, разом з "Неґативною діалектикою" та запланованою працею з моральної філософії "мав показати, що я можу покласти на шальку". Якщо цей коментар не віддає належного іншим працям Адорно (від "К'єркеґор: конструкція естетики" до монографії "Альбан Берґ"), — а право на таку несправедливість міг мати хіба що сам автор, — він водночас дає змогу зрозуміти, в *якого рівня* твір нам довелося втрутитись, *якого рівня* твір був недописаний. Навіть якщо "фраґментарне посилює експресію художнього твору", — експресію критики того, що послідовно фіксоване та закрите в собі, критики, яка найглибше мотивувала філософію Адорно, — й усуває властиве цьому творові тавро ілюзорності, в полон якої, на думку Адорно, неминуче потрапляє будь-який дух, то й це навряд чи зрі-

вноважить ту руїну, яку засвідчує текст "Теорії естетики". Адорно вживає концепцію фрагмента в подвійному розумінні. З одного боку, він розуміє щось продуктивне: ті теорії, яким властива систематична інтенція, мають розпастися на фрагменти, щоб визволити свій правдивий зміст. Але ніщо, навіть близьке до цього твердження не має слушності щодо "Теорії естетики". Її фрагментарність — це втручання смерті в художній твір, перше ніж він цілковито реалізував свій закон форми. Суттєвою прикметою філософії Адорно загалом є те, що зі спустошень смерті не можна виснувати жодного значення, яке б давало змогу накладати з ними. Провідне значення для Адорно мали два більш-менш близькі між собою біографічні фрагменти: аж до кінця свого життя він відмовлявся визнати, що Бен'ямінів твір "Пасаж" годі врятувати, а інструментування Берґової "Лулу" лишилося незавершеним. Фрагментарність "Теорії естетики" годі не те що приховати, а навіть намагатися приховати, і так само неможливо примиритися з цією фрагментарністю. Не можна задовольнитися тим, що виявилось незавершеним лиш унаслідок випадковості, а проте справді точне дотримання тексту, взірцем якого був сам Адорно, перешкоджає докласти рук до фрагментарного тексту й завершити його.

Адорно знову став викладати у Франкфуртському університеті під час зимового семестру 1949/1950 рр. і вже влітку 1950 р. керував семінаром з естетики. В подальші роки він ще чотири рази читав лекції з естетики, причому востаннє влітку 1967 р. і взимку 1967/1968 рр., коли вже написав більшу частину "Теорії естетики". Точно невідомо, коли саме в Адорно виник задум написати книжку з естетики; принагідно він говорив про неї як про один з тих проектів, що їх "я відкладав усе своє життя". Принаймні ще в червні 1956 р. він став робити перші нотатки до запланованого курсу естетики. Бажання його приятеля Петера Зюркамфа, що помер 1959 р., опублікувати у своєму видавництві курс естетики, який написав би Адорно, цілком могло посприяти конкретизації проекту. Але куди важливіше те, що Адорно, напевне, мав намір зібрати докупи свої думки про естетику і сформулювати як теорію ті твердження, які він висловлював раніше в багатьох своїх працях, присвячених музиці й літературі. Ці думки часто можна було вважати якщо не за просто плутані, то за звичайні спалахи думки. Пріоритет субстанційного мислення у філософії Адорно цілком міг пере-

шкоджати будь-якій єдності його філософської свідомості. Для Адорно матеріальні дослідження мистецтва охоплювали не "застосування, а радше інтеґральні елементи самої теорії естетики ". 4 травня 1961 р. Адорно почав диктувати перший варіант "Теорії естетики", текст якої складався з більш-менш коротких параграфів. Невдовзі він припинив цю роботу, зосередившись на "Неґативній діалектиці". Закінчивши цю працю влітку 1966 р., Адорно 25 жовтня 1966 р. заходився писати новий варіант курсу естетики. Поділ на параграфи поступився поділові на розділи. Адорно доклав великих зусиль, вироблюючи "схематизацію" — докладну композицію книжки. Вже наприкінці січня 1967 р. була надиктована приблизно одна четверта частина книжки. Диктування тривало протягом усього 1967 р. Принагідно Адорно працював і над іншими творами, написав, зокрема, вступ до книжки Дюркгейма "Соціологія і філософія" й передмову до вибраних віршів Рудольфа Борхардта. 25 грудня у своєму щоденнику він зазначив: "Чорнове диктування "Теорії естетики" закінчене", — але цей запис, здається, був передчасним, бо 8 січня 1968 р. він писав в одному листі: "Чернетку майже закінчено", — і, нарешті, 24 січня: "Тим часом я вже закінчив перший варіант своєї великої книжки з естетики". Надиктований варіант містив, разом зі вступом, сім розділів, названих: "Ситуація"; "Чим було мистецтво, або Праісторія мистецтва"; "Матеріалізм", "Номіналізм", "Суспільство", "Гасла" і "Метафізика". За винятком кількох абзаців, текст 1961 р. в новому варіанті був цілком перероблений. Але навіть цей новий варіант навряд чи можна впізнати в остаточній редакції тексту, опублікованій як "Теорія естетики". Ось як писав Адорно про надиктований варіант у листі про працю над остаточною редакцією тексту: "Лише тоді почалася справжня робота, тобто остаточне редаґування; для мене другий варіант — завжди найголовніший, а перший — це тільки нагромадження сирого матеріалу... [Перший варіант] — організована самоомана, що дає мені змогу піднестися до позиції критики своєї власної праці, — позиції, яка для мене завжди найпродуктивніша". Але при критичному перегляді "Теорії естетики" виявилося, що цього разу й другий варіант був лише проміжним.

Коли книжка була продиктована, робота над нею урвалася. Адорно зосередився на соціологічних статтях, написавши вступну доповідь, виголошену на XVI з'їзді німецьких соціологів, та вступ до збірника "Позитивістські дискусії в німецькій соціології"; водночас він писав книжку про Берґа. Адорно

завжди вдавався до таких відхилень від "головного завдання" як до корисних коректив. Крім того, він брав участь у дискусіях із представниками студентського руху протесту й дедалі більше втягувався в університетську політику; ті дискусії дали багато матеріалу для праці "Маргіналії теорії і практики", натомість університетська політика була лише марнуванням зусиль і часу. Тільки на початку вересня 1968 р. Адорно зміг знову взятися до роботи над "Теорією естетики". Спершу він дав до всього тексту критичну анотацію, назвавши його попереднім, призначеним для справжнього редагування. Воно полягало в докладній рукописній переробці машинопису надиктованого матеріалу, — переробці, під час якої жодного речення не лишилося без змін і тільки поодинокі речення лишилися на своєму місці; були додані незліченні нові уступи, а чимало старих, інколи навіть досить розлогих, Адорно нещадно викреслив. Під час цього редагування, яке Адорно почав 8 жовтня 1968 р., був скасований поділ на розділи. Його заступив неперервний текст, що мав бути поділений тільки просторово; робота над текстом була закінчена 5 березня 1969 р. Три розділи з попереднього варіанта були вилучені з основного тексту: два з них — "Гасла" й "Ситуація" — були виправлені в березні; перегляд останнього розділу — "Метафізики" — міг скінчитися 14 травня 1969 р. В подальші тижні Адорно написав багато доповнень, які під час третього редагування мали бути додані до головного тексту або певною мірою заступити ті місця, якими Адорно був невдоволений. Останній датований запис зроблено 16 липня 1969 р.

Форма, в якій репрезентовано цю книжку і яка може значно обтяжити її сприйняття, — результат не тільки фрагментарного характеру "Теорії естетики". Під час роботи над другим варіантом Адорно зіткнувся з раніше не передбаченими проблемами. Вони були пов'язані з організацією тексту, але чільне місце посідала проблема відносин репрезентації тексту з характером тексту. Як видно з листування Адорно, він усвідомлював ці проблеми: "Цікаво, що під час роботи над змістом [*Inhalt*] виникають результати, які перешкоджають праці над формою; я, щоправда, давно сподівався їх, але тепер вони мене заскочили зненацька. Це сталося просто тому, що з моєї теорії випливає: немає ніякого філософського першопринципу, — а тепер ще з'ясовується, що не можна побудувати жодної аргументованої структури, яка дотримується звичайної поступової послідовності кроків: слід радше монтувати ціле з низки часткових комплексів, що мають, так би мовити, одна-

кову вагу й концентрично розміщені на одному рівні; саме їхня констеляція, а не їхня послідовність має породити ідею". В іншому листі Адорно говорить про труднощі репрезентації "Теорії естетики": "Ці труднощі полягають... у тому, що майже неминучий рух книжки від якогось попереднього твердження до наступного виявився таким несумісним зі змістом, що з цієї причини будь-яка організація в традиційному розумінні, якої я аж досі був змушений дотримуватись (навіть у "Негативній діалектиці"), виявилася нездійсненною. Книжку слід писати, так би мовити, у вигляді однаково врівноважених паратактичних частин, розміщених навколо середньої точки, яку вони виражають своєю констеляцією". Проблеми паратактичної форми репрезентації в тій формі, в якій вони постали в останньому варіанті "Теорії естетики", що ним навряд чи був би вдоволений Адорно, зумовлені об'єктивно: адже це вияв ставлення мислення до об'єктивності. Філософський паратаксис намагається реалізувати Геґелеву програму чистого споглядання — не спотворюючи речі насильством суб'єктивного формування їх, а спонукаючи заговорити їхню безмовність та нетотожність. Спираючись на Гельдерліна, Адорно репрезентував наслідки процедури побудови серій і зазначив про свій метод, що він має найтіснішу спорідненість з естетичними текстами пізнього Гельдерліна. Але теорія, яку надихнув *individuum ineffabile*, незабутній індивід, і яка прагне зробити поправки до неповторного, неконцептуального, що йому завдає шкоди ототожнювальне мислення, неминуче вступає в конфлікт з абстрактністю, до якої вона змушена як теорія. Під впливом свого філософського змісту [*Gehalt*] естетика Адорно змушена йти до паратаксичної репрезентації, але така форма репрезентації апорійна: вона вимагає розв'язку проблеми, в остаточній теоретичній нерозв'язності якої Адорно не мав сумніву. А водночас обов'язковість теорії скута тим, що зусилля та енергія мислення не повинні зрікатися намагань розв'язати нерозв'язне. Цей парадокс може правити й за модель сприйняття цієї книжки. Труднощі, які постають перед πόρος, прямим доступом, до тексту "Теорії естетики", було б годі усунути якимсь дальшим редаґуванням тексту, але безперечно, що в цілком артикульованому тексті ці труднощі були б артикульовані, а отже, зведені до мінімуму. Адорно планував опрацювати ввесь текст "Теорії естетики" втретє, — й після такого редаґування він набрав би своєї остаточної форми, — коли повернеться з відпустки, але виявилось, що то була його остання відпустка.

Цей том, що аж ніяк не претендує на історико-критичне видання, містить повний текст останнього варіанта. Були пропущені лише ті місця спершу надиктованого варіанта, які після переробки не ввійшли до другого варіанта; навіть там, де Адорно не викреслював їх явно, слід вважати, що він відкинув їх. З іншого боку, чимало коротких, невідредаґованих фраґментів зібрано — з огляду на їхню важливість — у *"Paralipomena"*. До тексту додано відредаґований проект передмови, хоч Адорно відкинув його; істотне значення цього фраґмента не давало змоги вилучити його. Особливості авторського правопису збережені. Пунктуація теж лишилася без змін, дарма що вона великою мірою визначена ритмом усної мови, а для публікації Адорно безперечно узгодив би її зі звичайною практикою. Оскільки внаслідок зроблених рукою поправок Адорно й самому було важко читати рукопис, подекуди збереглися анаколуфи та еліптичні формулювання, тож їх обережно відредаґовано. Окрім таких граматичних втручань, редактори вважали за свій обов'язок якомога утримуватися від припущень, хоч як часто до них спонукали повторення, а інколи й суперечності. Численні формулювання та уступи, що їх, на думку редакторів, Адорно змінив би, лишилися без змін. Припущення зроблено лиш у випадках, коли їх вимагала виняткова незрозумілість значення.

Величезні труднощі становило упорядкування книжки. Відредаґований головний текст складався з основного рукопису, до якого додано три вже згадані перероблені, але не інтеґровані розділи. Розділ, названий "Ситуація", — філософська історія *modernité*, що була першим розділом первісного варіанта, — годилося помістити десь на початку: адже провідна думка "Теорії естетики" полягає в тому, що тільки з позиції сучасного найпередовішого мистецтва можна пролити світло на художній доробок минувшини. Згідно з однією приміткою, Адорно намірявся об'єднати розділи "Ситуація" та "Гасла" (с. 52—69), тож редактори вчинили так само. Вставка розділу "Метафізика" (с. 176—187) наприкінці розділу "Загадковість" була логічним наслідком ходу мислення в цьому розділі. Коли йдеться про окремі уступи, існувала необхідність переорганізувати певну кількість їх. На берегах тексту Адорно сам розглядав можливість таких перестановок. У багатьох випадках перестановки, що їх робили редактори, мали наголосити на характерному для книжки паратактичному принципі репрезентації матеріалу; редактори аж ніяк не мали наміру пожертвувати книжкою задля дедуктивного ієрархічного принципу ре-

презентації. Фрагменти, що їх редактори трактували як *"Paralipomena"*, були почасти пізнішими додатками, а почасти "витягами", тобто вилученими з первісного тексту уступами, що їх Адорно намірявся розмістити десь-інде. Інтеґрація цих фраґментів до головного тексту виявилася практично неможливою. Лиш украй рідко Адорно точно зазначав місце, куди хоче помістити їх, і майже завжди була безліч місць, куди їх можна було б вставити. Крім того, вставка цих уривків вимагала б формулювання перехідних фраз, тож редактори вважали, що їм не слід братися до такого завдання. Організація *"Paralipomena"* — це робота редакторів. Зміст, який передує текстові, — теж робота редакторів, що часто мали змогу взяти як *"headings"*, "заголовки", коротенькі визначальні терміни, які характеризували порушені теми і якими Адорно позначав більшість сторінок рукопису.

За епіграф до "Теорії естетики" мала правити цитата з Фрідріха Шлеґеля: "Тому, що називають філософією мистецтва, здебільшого бракує одного з двох: або філософії, або мистецтва". Адорно мав намір присвятити книжку Семюелові Бекету.

Редактори висловлюють подяку Ельфрід Ольбріх, секретарці Адорно впродовж багатьох років, яка взяла на себе клопіт розшифрувати та передрукувати текст.

Липень 1970 р.

У другому виданні переставлено один невеличкий уступ, що внаслідок недогляду спершу був розміщений хибно. А в решті тексту редактори тільки знайшли та виправили кілька друкарських помилок.

У цьому виданні вже є тематичний покажчик, опрацьований на факультеті загального та порівняльного літературознавства Берлінського вільного університету під час семінару з "Теорії естетики", який улітку 1971 р. провів Петер Шонді. Оскільки текст "Теорії естетики" Адорно інколи дуже насичений, пов'язуючи багато різних елементів, а поділ тексту на основі визначальних термінів украй неадекватний, покажчик може стати у великій пригоді.

Грудень 1971 р.

Тематичний покажчик

Абсолютне, абсолют, 12, 85, 109, 125, 134, 142–143, 145, 175, 183, 239, 252, 269, 270, 307, 357, 395, 400, 421, 425, 461–462, 470, 472
Абстрактне, абстрактність, абстракція, 26–27, 35–38, 47, 49, 66, 71, 131, 134, 139, 151, 185, 193, 203, 236, 251, 266, 270, 280, 288, 311, 319, 323, 338, 344–345, 352, 380, 383, 384, 407, 415, 419, 421, 433, 446, 452, 459, 463, 471, 478, 480
Абсурд, абсурдне (безглузде), 44, 158, 163, 177, 188, 210–211, 214, 252, 301, 328, 373, 457, 466
Авангард, 37, 40, 41, 62, 148, 161, 281, 315, 338, 342, 395, 459
Автентичність, автентичний, 38, 41,42, 50, 51, 53, 62, 65, 91, 100–101, 104, 110, 113, 116, 145, 146, 149, 156, 175, 181, 186, 204, 210, 216, 218, 221, 232, 234, 243, 248, 271, 272, 275, 278, 286, 295, 298, 308, 313, 317, 333, 338, 339, 340, 341, 346, 368, 381, 396, 399, 404, 406, 408, 410, 411, 413, 417, 419, 421, 423, 436, 482
Авторитарність, авторитарний, 42, 74, 81, 87, 166, 218, 254, 274, 315, 326, 340, 449
Адаптація *див.* Пристосування
Алеаторна музика, 43, 58, 298
Алегорія, алегоричність, 37, 44, 74, 99, 101, 120, 174, 177, 179, 254
Амбівалентність, 28, 60, 77, 136, 157, 160, 303, 419
Аналіз (художніх творів), 99, 120, 124–125, 135, 139, 146, 147–148, 200, 239, 242–243, 245, 253, 289–290, 326, 352, 353, 355, 367, 391, 464, 466–467, 472, 478, 480
Антимистецтво, 46, 49, 362, 454
Античність, 14, 55, 68, 74, 76, 129, 138, 156, 184, 219–221, 253–254, 270, 274, 275, 281, 287, 299, 303–304, 312, 320–321, 399–401
Артикуляція, 125, 196, 197, 200–201, 208, 252, 258–260, 313, 345, 395, 414, 434, 479
Архаїка, архаїчне, 26, 30, 45, 56, 68, 70, 76, 87, 99, 121, 154, 173, 175, 186, 188, 220, 222, 235, 285, 293, 311, 384, 426, 436, 438, 463, 467
Архетип (прообраз), 115, 154, 240, 305, 385
Архітектура, 51, 67, 69, 88, 92–93, 234, 254, 278, 365
Аскетизм, 26, 27, 66, 173, 186, 207, 259, 269, 277, 325, 370, 406, 448, 467
Атональність, 82, 291

Аура, 52, 67, 81, 112, 120, 146, 289, 368, 417, 433, 456

Багатозначність *див.* Двозначність
Бароко, 33, 41, 392, 395, 448
"Баухауз", 88, 459
Безóбразний (позбавлений образів), 32, 332, 383, 384, 385
Безінтенційне, 18, 43, 115, 131, 165, 211, 250, 266, 385
Безмовне, безмовність, 60–61, 250, 281, 414
Безпосередність (неопосередкованість), 26, 28, 37–38, 49, 54, 75, 85, 87, 89, 93, 95, 98, 99, 113, 126, 128, 133, 134, 139, 143, 157, 163, 172, 180, 181, 183, 186, 197, 202, 204, 211, 218, 237, 243, 249, 250, 253, 254, 295, 303, 305, 311, 325, 329, 348, 351, 354, 356, 365, 367, 368, 370, 377, 382, 386, 397, 399, 406, 410, 413, 417–418, 423, 425, 434, 451, 453, 463, 467, 469, 472, 480
Біль, 320
Більше, 101, 111–112, 142, 255, 292
Блазенське (сміховинне, дурне, безглузде), 164, 184, 219, 301
Буквальний, 89, 123, 158, 188, 190, 251, 275, 298, 299, 311–312, 301, 483
Бунт, протест (проти мистецтва), 12, 33, 36, 54, 64, 112, 135, 145, 230, 238, 239, 275, 291–292, 315, 328, 337–338, 345, 373, 399, 450
Буржуа, буржуазний, 13, 25, 32, 36, 47, 60, 64, 80, 92, 97, 98, 100, 107, 108, 121, 131, 133, 145, 155, 162, 184, 214, 222, 229, 232, 235, 248, 251, 269, 272, 274, 278, 282, 298, 299, 301, 303, 304, 306, 310, 317, 319, 323, 324, 333, 335, 338, 341, 342, 344, 346, 361, 363, 366, 375, 392, 295, 400, 419, 420, 424, 426, 448, 450, 469, 481
Буття мистецтва *див.* Небуття

Варварство, варварський, 13, 16, 51, 81, 89, 104, 131, 144, 165, 197, 220, 276, 281, 315, 323, 328, 338, 339, 416, 429, 456
Веймар, 80
Вигадка, фікція, вигадане, фіктивне, "неначе", 33, 39, 43, 141, 143, 146, 149, 154, 175, 178,182, 196, 205, 227, 236, 289, 295, 322, 328, 335, 349, 373, 398, 408, 423, 425, 456, 461, 468
Виготовлене *див.* Виготовлення
Виготовлення, виготовлене, 14, 23, 43, 67, 89, 92, 101, 111, 149–150, 180, 181, 214, 232, 240, 243, 249, 260, 278, 283, 288, 304, 322, 324, 340, 348, 353, 362, 366, 381, 434, 458
Визволення *див.* Свобода
Визначення (мистецтва), 10, 12, 18, 21, 47, 71–72, 75, 181, 183, 193, 246, 307, 352, 370, 384–385
Випадкове, випадковість, 53, 63, 68, 75, 83, 87, 88, 106, 111, 127, 151, 152, 159, 171, 188, 200, 214, 226, 234, 246, 252, 257, 276, 286, 290, 298, 299, 338, 353, 357, 363, 389, 404, 458, 465, 476

Випадок, випадкове, 28, 43, 56, 83, 122, 127–128, 134, 138, 142, 146, 151, 159, 188, 214, 226, 234, 246, 252, 276, 283, 286, 293, 297–299, 338, 363, 458, 460, 477
Виріб людських рук, 14, 89, 92, 99, 250, 297, 362, 403
Виробництво, виріб (художній), 20, 36, 40, 43, 53, 54, 55, 58, 67, 69, 111, 143, 177, 181, 209, 227, 235, 236, 240, 242, 243, 253, 272, 283, 287, 288, 290, 301, 306, 307, 309, 311, 324, 340, 348, 364, 403, 413, 417, 418, 422, 424, 434, 438, 457, 458, 459, 465, 476
Виробничі відносини, спосіб виробництва (в мистецтві й поза мистецтвом), 52, 53, 66, 97–98, 162, 229, 304, 339, 387, 409, 413, 424
Виробничі сили (в мистецтві й поза мистецтвом), 32, 41, 52, 53, 54, 57, 66, 69, 229, 260, 261, 281, 294, 304, 308, 311, 334, 339, 341, 413
Виродження, 73–74, 131
Відмирання мистецтва *див.* Кінець
Відображення, відображувальність (репрезентативність), копія, 20, 49, 51, 56, 63, 82, 88, 96, 109–110, 118, 127, 133–134, 141, 143, 149, 154, 155, 211, 229, 305, 346, 350, 374, 380, 383, 384, 399, 433, 434, 438
Відчай, 61
Відчуження, відчужене, 20, 27, 36, 47, 58, 81, 110, 114, 157, 160, 162, 173, 196, 199, 211–212, 231, 232, 238, 243, 249, 303, 305, 326, 338, 350, 424
Вікторіанське, 13, 27, 278, 346, 369
Вілла, 278
Власність *див.* Володіння
Внутрішня суть, 86, 148, 161, 162, 242, 258, 268, 403, 424
Володіння, власність, 26, 46, 241, 249, 350, 356, 405
Вплив, враження, ефект (*див. також* Естетика), 17, 21, 77, 121, 145, 152, 188, 217, 223, 274, 286, 289–291, 307, 312, 320–321, 326–327, 331, 332, 340, 354–355, 358, 366, 369, 373, 417–418, 421, 476
Втіха, 10, 32, 51, 105, 116, 183, 398, 432, 472
Вульгарна література, 13
Вульгарне, 28, 220, 276, 322–324, 422

Гармонія, гармонійне, 20, 24, 30, 46, 57, 69, 71, 83, 85, 88, 102, 107, 141, 149, 150, 199, 214, 216, 253, 350, 370, 378, 384, 390, 392, 411, 459, 462, 476, 480
Гедонізм, ἡδονή, 23, 27, 29, 61, 107, 133, 233
Генеза *див.* Походження
Геній, 231, 232, 234, 262, 276, 284, 291, 342, 362, 369
Герменевтика, 18, 163, 192
Герметичне, 105, 143, 145, 169, 176, 199, 333. 414, 428, 431, 469
Герой, героїзація, 14, 100, 269, 305, 309, 393, 422, 423, 479
Гетерономія, гетерономне, 23, 36, 37, 40, 63, 83, 109, 217, 238, 261, 304, 307 320, 341, 342, 348, 357, 392, 404, 416

Гідність, 60, 90
Глибина, 258, 268, 313, 380, 411, 424, 477
Гомеостаз,57, 78, 187, 198, 215, 302, 391, 393
Гра, 28, 59, 65, 74, 92, 107, 135, 141, 177, 214, 267, 268, 269, 275, 276, 409, 411, 425, 426, 427, 428, 429, 440, 441, 475
Графіка, 20, 73, 314
Гуманність, людяність, 9, 73, 93, 198, 207, 225, 233, 255, 266, 274, 350, 421, 441
Гумор, 30, 61, 72, 301, 322, 427, 428

Дадаїзм, 47, 145, 209, 246, 335, 429, 432, 470
Двозначність, багатозначність, 70, 95, 105, 128, 160, 172, 274, 326, 437, 440
Двоїстий характер (мистецтва), 12, 101, 190, 306, 334, 340, 341, 416, 424
Деестетизація, 30, 67, 112, 167, 330, 358, 368, 426
Декадентство, 36, 281, 322, 430
Деталь, 43, 126, 141, 150, 196, 204, 213, 214, 235, 251, 254, 255, 305, 335, 407–408, 411, 479
Деформація, 56, 69, 122, 384, 400
Дешифрування, 20, 168, 176, 245, 307, 358, 385, 489
Джаз, 85, 161, 293, 429
Динамізм, динамічний, 15, 22, 49, 53, 61, 69, 75, 92, 98, 113, 121, 153, 179, 181, 191, 211, 239, 240, 243, 248, 251, 254, 263, 268, 271, 290, 298, 301, 303, 324, 344, 397, 399, 401, 403, 404, 407, 409, 421, 453, 467
Дисонанс, 28, 61, 62, 68, 107, 153, 214, 384, 390, 392, 462
Дисоціація, 193, 251, 316, 407
Дистанція (відстань), 30, 37, 57, 76, 113, 133, 141, 198, 219, 241, 275, 276, 292, 303, 319, 322, 332, 336, 341, 368, 372, 381, 386, 413, 417, 422, 447, 449, 455, 468
Дитина, дитяче, інфантильне, 27, 47, 51, 60, 65, 92, 100, 115, 130, 144, 165, 170, 171, 179, 184, 186, 229, 264, 323, 336, 349, 369, 425, 440, 451, 454, 470
Диференційованість, диференціювання, 14, 27, 40, 52, 75, 100, 131, 141, 196, 208, 221, 224, 261, 271, 276, 282, 284, 286, 322, 351, 361, 374, 406, 421
Діалектика (*див. також* Естетика, естетичне; Просвітництво), 12, 27, 38, 46, 50, 52, 55, 57, 65, 66, 67, 71, 75, 76, 81, 84, 85, 89, 106, 109, 118, 125, 139, 143, 151, 162, 190, 199, 206, 226, 232, 234, 238, 242, 247, 258, 259, 266, 270, 272, 275, 280, 281, 288, 296, 304, 306, 313, 328, 334, 344, 348, 366, 382, 386, 390, 391, 394, 395, 396, 408, 410, 414, 418, 433, 460, 475, 476, 477, 483
Дійсність *див.* Небуття
Для чогось, 301

Для-іншого, буття-для-іншого (мистецтва), 29, 31, 106, 145, 149, 152, 155, 256, 304, 306, 318, 353, 356, 416, 421, 428
Для-нас, 106, 174
Для-себе, буття-для-себе (мистецтва), 16, 48, 64, 94, 151, 155, 161, 182, 199, 200, 251, 303, 306, 318, 320, 332, 348, 388, 425
Додекафонічна техніка, 82, 196, 291, 407
Дозвілля, 137, 317, 419, 422, 450
Драма, 41, 46, 50, 76, 108, 140, 142, 148, 173, 252, 297, 301, 305, 332, 342–343, 346, 366, 371, 414, 454, 463, 464, 477
Друга рефлексія *див.* Рефлексія
Дух, духовне, 12, 18, 21, 27, 32, 46, 47, 59, 61, 63, 80, 81, 85, 90, 102, 106, 108, 109, 111, 114, 117, 122, 133, 135, 137, 139, 143, 149, 151, 157, 164, 166, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 184, 186, 187, 190, 191, 198, 204, 205, 207, 226, 227, 240, 243, 2256, 248, 252, 262, 263, 266–270, 274, 279, 281, 284, 286, 287, 297, 304, 306, 307, 315, 322, 331. 332, 335, 351, 352, 354, 356, 357. 360, 363, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 378, 381, 408, 415, 418, 449, 455, 457, 461, 462, 463, 465, 468, 472, 476, 479, 481, 483

Екзотичне, 26, 286
Економіка, 35, 50, 92, 257, 289, 293, 301, 309, 354, 393, 457
Експеримент, 39, 40, 57–58
Експресія, експресивність, 41,47, 50, 60, 63, 65–67, 80, 81, 87, 88, 92, 97, 101, 105, 110–112, 113, 115, 128, 140, 144, 146, 153, 154, 155–160, 162,178, 180, 193, 199, 202, 213, 224, 226–227, 229, 255, 271, 278, 280, 285, 292, 305, 320, 324, 328, 329, 346, 350, 370, 371, 381, 391, 408, 423, 426, 434, 435, 436, 438, 440, 465, 471, 483
Електроніка, 52, 242, 453
Еллінізм, 74, 220, 274
Емансипація (визволення), 9, 25, 27, 41, 52, 53, 58, 62, 65, 72, 75, 83, 90–91, 98, 109, 127, 130, 134, 140,143, 153, 156, 159, 162, 187, 204, 210, 222, 266, 270, 271, 303, 333, 393, 400, 409, 440, 449; Е. мистецтва, 9, 12, 83, 321
Емпіричний світ (і мистецтво), 10, 11, 13, 14, 16, 22, 28, 33, 50, 55, 81, 95, 115, 120, 125, 135, 139, 145, 164, 170, 182, 185, 188, 190, 194, 198, 199, 202–203, 208, 211, 214, 218, 219, 227, 230, 236, 239, 240, 252, 267, 272, 293–294, 305, 312, 314, 319, 329, 332, 335, 341, 344, 348, 353–354, 367, 360, 365, 366, 368, 369, 371, 372, 386, 388, 395, 397, 401, 417, 419, 431, 432, 449–450, 461, 464
Епос, 16, 383
Ерос *див.* Секс
Експресіонізм, 41, 47, 66, 81, 84, 128, 132, 143, 246, 280, 362, 393
Естетизм, 29, 55, 334, 429

Естетика (*див. також* Ідеалізм), 12–13, 17, 23, 26, 30, 31, 37, 46, 56, 58, 68, 71, 75, 81, 88, 89, 103, 106–107, 108, 109, 128, 132, 138, 142, 149, 157, 163, 176, 178, 192, 194–197, 199, 200, 204–205, 208, 215, 217, 222–223, 225–226, 229, 244–246, 250, 252, 262, 270, 272, 274, 283, 310, 313, 330–331, 351–353, 354–358, 366, 370, 377, 379, 381, 384, 390, 413, 421, 445–451, 453–463, 465, 467–481; дискурсивна Е., 106; діалектична Е., 109, 226; Е. враження, 21, 188, 274, 358, 366; Е., вподобань 331; Е., змісту, 17, 71, 204, 390, 475; марксистська Е., 204, 477; матеріалістично-діалектична Е., 11–12; раціоналістична Е., 107; соціальна Е., 310; формальна Е., 17, 390, 462
Естетична абстракція, 37; Е. діалектика, 46, 57, 75, 79, 125, 138, 143, 189–190, 192–193, 226, 238–239, 242–243, 246, 251–252, 258, 266, 273, 289, 292, 313, 333–334, 357–358, 390–391, 394–396, 408–409, 461–462; Е. регресія, 58; Е. технологія, 86; естетичний номіналізм, 142, 270; естетичний позитивізм, 358

Єгипетське, 45, 184, 191
Єдність, 47, 55, 61, 81, 83, 107, 110, 112, 113, 117, 125, 134, 137, 146–148, 152, 170, 176, 179, 181, 184, 187, 190, 191, 193, 197, 200, 201, 202, 211, 213, 214, 239, 240, 251–256, 259, 279, 283, 288, 290, 296, 316, 332, 352, 365, 371, 403, 410, 411, 412, 414, 428, 437, 439, 440, 462

Жадання, спроможність жадати, 22, 25, 147, 155
Жалоба, жалобне, 27, 45–46, 120, 123, 147, 155, 157, 207, 278, 360, 373, 398
Жанр, жанри, 26, 32, 55, 58, 113, 117, 126, 128, 227, 245, 246, 270, 272, 274, 275, 282, 296, 298, 303, 304, 333, 354, 357, 358, 366, 413, 455, 470, 479
Жах, жахіття, 33, 37, 44, 69, 75, 76, 94, 96, 175, 202, 268, 315, 346, 400, 428, 434
Живе сприйняття, 239, 463, 473, 476, 462, 463, 465
Життя (художнього твору), 14, 44–45, 57, 124, 146, 183, 230, 239, 240–243, 285, 304–305, 333–334, 397, 399, 419–420, 470
Жорстокість, 74

Заангажованість, 131, 170, 305, 307, 310, 313, 315, 326, 331, 332–333, 338, 429
Забобон, 128, 174, 405, 431, 441, 450
Заборона, 56–57, 68, 282, 292, 338, 370, 413, 433–434
Загадка, загадковість, 104, 166, 164, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 187, 288, 372, 383, 422, 436, 465, 479, 488
Задоволеність, задоволення, 21–24, 27–28, 71, 117, 123, 129–130, 266, 357, 370, 448, 455, 476

Закінчення (художнього твору), 201–202, 297–298
Закон розвитку, 9, 11–12, 33, 80, 176, 230, 265, 431
Закон форми, 12, 16, 20, 29, 31, 69, 74, 88, 92, 107, 122, 131, 137, 140, 154, 190, 200, 231, 243, 248, 259, 276, 292, 308, 311, 319, 332, 356, 395, 411, 461
Закон, закономірність, 81, 107, 110, 151, 190, 214, 378, 413
Заломленість, надлам, розлом, розкол, розрив, 13–14, 27, 38, 63, 125, 135, 154, 189, 207, 212, 258, 283, 351, 382, 408, 414
Замінність, 185
Замкненість, 35, 38, 121, 142, 217, 238, 245, 282, 335, 349, 393, 432, 470
Заперечення, неґативне, неґативність (*див. також* Об'єкт, Реальність, Суспільство), 23, 25, 33, 36, 44, **49**, 50, 51, 53, 55, 57, 62, 63, 68, 72, 74, 78, 94, 120, 125, 131, 142, 147, **151**, 164, 166, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 190, 193, 204, 209, 211, **214**, **2**18, 221, 230, 257, 263, 267, 269, 283, 296, 299, 304, 305, 336, 338, **340**, **3**46, 348, 350; абстрактне З. 10, 16, 62, 162, 190–191, 209, 238, 346, 362, 363; З. заперечення 55, 217, 433 ; З. сутнього 10, 19, 22, 26, 33–34, 44–45, 46, 49–51; рішуче З. 53, 55, 98, 125, 131, 144, 178, 192, 214, 218, 236, 241, 304, 308, 319, 336, 431, 458, 461
Засіб (*див. також* Мета), 40, 50, 52, 54, 58, 65, 78, 81, 173, 191, 195, 196, 201, 208, 211, 218, 261, 265, 268, 280, 287, 289, 290, 291, 295, 301,307, 310, 319, 348, 352, 371, 387, 406, 451, 457
Застільна музика, 12
Затьмарення (спохмурніння), 33, 44, 169, 466
Згнічене, згнічення, 19, 33, 72, 81, 89, 164, 165, 323, 329, 348
Зло, 131, 337, 346, 337, 381
Зміст (*див. також* Форма), 14, 21, 23, 27, 35, 39, 41, 44, 55, 60, 66, 67, 72, 75, 87, 96, 100, 104, 108, 109, 110, 111, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 137, 148, 149, 156, 169, 358, 362, 366, 370, 371, 374, 375, 377, 378, 390, 391, 403, 416, 417, 419, 423, 431, 449, 456, 459, 465, 466, 469, 475, 476, 478, 486
Змісту естетика *див.* Естетика
Знак, сиґніфікативність, 20, 95–96, 106, 117, 121, 134, 140, 156, 171, 173, 187, 192, 198, 262
Значення, означати, брак значення, 37, 39, 45, 49, 62, 101, 105, 111, 115, 124, 125, 127, 134, 139, 147–148, 155, 161, 168, 171, 173, 174, 175, 179, 180, 190, 202, 207–211, 212–218, 239, 242, 243, 268, 288, 314, 332, 347, 354, 362, 367, 371, 375, 380, 381, 389, 397, 398, 407, 432, 457, 466
Золотий перетин, 71, 391
Зрілість, 65, 99, 110, 160, 164, 287, 313, 317, 343, 426
З'явище, з'являтися, поставати, 35, 49, 76, 78, 96–98, 111, 114, 117, 120, 122, 123, 124–125, 131, 137, 138, 145, 148, 152–153, 164, 173, 174, 178, 180, 181, 186, 188, 191, 195, 198, 199, 208, 216, 219, 231, 236, 246, 257,

258, 310, 338, 365, 370, 372, 381, 384, 403, 404, 409, 410, 412, 416, 420, 437, 451, 461, 478

Ідеалізм, ідеалістична естетика, 17, 19, 23, 25, 44, 59, 64, 90, 94, 100, 107, 109, 117, 123, 124, 125, 127, 129, 132, 134, 143, 145, 177, 179, 182, 189, 205, 221, 225, 253, 275, 283, 308, 335, 347, 372, 404, 434, 448, 450, 461, 463
Ідеологія, ідеологічне, 20, 32, 41, 47, 60, 67, 72, 78, 80, 81, 83, 88, 89, 98, 100, 117, 130, 138, 148, 157, 162, 163, 185, 204, 206, 209, 213, 215, 218, 219, 229, 232, 238, 245, 248, 257, 263, 281, 283, 288, 292, 304, 305, 306, 307, 310, 313–319, 320–328, 330. 332, 336, 337, 339, 344, 348, 350, 378, 391, 393, 398, 399, 403, 404, 409, 410, 419, 420, 424, 426, 429, 431, 432, 442, 444, 452, 455, 469
Ідея, 106, 118, 130, 136, 177, 219, 266, 400
Ідіома, 78, 187
Ідіосинкразія, 77, 433
Ізми, 40–42, 361
Ілюзія, 18, 30, 37, 39, 44, 46, 49, 51, 54, 64, 67, 72, 84–85, 98, 111, 116, 118, 120, 124, 126, 135, 137, 140, 141–143, 145–146, 148, 149, 151–154, 157, 160, 162, 178, 181, 182, 188, 196, 204, 210, 211, 213, 214, 222, 227, 230, 243, 249, 266, 269, 276, 299, 305–306, 307, 311, 313, 330, 338, 339, 344, 348, 353, 358, 372, 373, 375, 378, 380, 381, 389, 393, 399, 412, 416, 418, 419, 425, 427, 431, 432, 438, 455, 461, 467, 471, 473, 483
Ілюзія, 30, 37, 44, 46, 49, 51, 54, 64, 67, 72, 84, 85, 98, 111, 116, 118, 120, 124, 126, 135, 137, 141–143, 145–146, 148, 149, 151–152, 153, 154, 157, 160, 162, 178, 181, 188, 196, 204, 210, 211, 213, 214, 222, 227, 230, 243, 245, 249, 253, 266, 269, 276, 279, 286, 294, 298, 299, 305, 306, 307, 311, 313, 330, 332, 338, 339, 344, 348, 353, 358, 372, 373, 375, 378, 380, 381, 389, 393, 412, 416, 418, 419, 425, 427, 431, 432, 436, 438, 460, 467, 470, 473, 483
Імітація *див.* Наслідування
Імпресіонізм, 27, 41, 63, 74, 96, 98, 130, 158, 195, 211, 219, 265, 285, 295, 393, 404, 452
Імпульс, порив, 20, 42, 60, 65, 66, 80, 127, 135, 369, 382, 399, 423, 425, 441, 451, 454, 455, 456
Інваріанти, 12, 18, 28, 39, 53, 57, 66, 73, 100, 121, 193, 217, 246, 274, 281, 323, 352, 357, 363, 384, 392, 395, 397, 401, 429, 436, 455, 471
Індивід, індивідуальне, 14, 23, 27, 36, 40, 41, 42, 50, 55, 63, 64, 67, 87, 88, 154, 160, 178, 180, 181, 200, 204, 213, 219, 221, 226, 227, 229, 232, 235, 242, 246, 255, 268, 270, 274, 275, 278, 286, 288, 289, 308, 313, 322, 339, 342, 346, 350, 357, 360, 361, 391, 403, 408, 409, 422, 425, 440, 443, 447, 461, 471, 476, 480

Індивідуалізація, 42, 50, 63, 64, 67, 97, 122, 188–189, 219, 229, 232, 246, 255, 270, 275, 278, 289, 302, 313, 348, 372, 408, 422, 470
Індустріалізація, 52, 294, 301
Індустрія культури, 30, 32, 60, 67, 131, 165, 199, 261, 281, 305, 322, 330, 335, 354, 358, 370, 375, 398, 418, 419, 422, 429, 451, 453, 459, 476
Інстинкт, 19–20, 22, 24, 346, 353
Інстинкт смерті, принцип смерті, 183, 407, 426
Інтеграція, 47, 57, 92, 137 141, 146, 150, 190, 196, 211, 234, 238, 258, 269, 287, 294, 295, 308, 315, 320, 346, 407, 417, 430, 431, 436
Інтенсивність, 23, 201, 246, 254, 345, 406
Інтенція, 44, 96, 101, 102, 111, 127, 134, 143, 157, 164, 175, 177, 204, 205, 206, 208, 211, 213, 313, 331, 335, 342, 346, 366, 368, 379, 381, 386, 431, 465, 466, 469
Інтеріоризація, 32
Інтерпретація, 44, 62, 83, 89, 137, 148, 168, 170, 176, 180, 206, 214, 249, 263, 307, 313, 342, 392, 400, 414, 428, 434, 436, 438, 440, 449, 472, 481
Інше, іншість, 10–12, 17–18, 32, 38, 48–49, 56, 70–71, 78–79, 89, 105–107, 112, 115, 122, 125–126, 130, 135, 152, 157, 174, 180–181, 189–190, 197, 236, 240, 247, 286, 297, 299, 301, 319, 322, 325, 329, 340, 344, 347, 348, 349, 379, 382, 386–388, 392, 402, 417–419, 429, 434, 439–441, 443, 449, 462, 474, 476, 479
Іронія, 43, 84, 143, 171, 193, 390
Ірраціональність, ірраціоналізм, ірраціональне, 33, 41, 65, 78, 80, 81, 83, 160, 165, 166, 196, 201, 222, 232, 275, 278–279, 289, 290, 296, 306, 307, 387, 409, 428, 438, 441, 450, 465
Історизм, 55, 264
Історичне малярство, 205
Історичність, 10, 22, 43–44, 92, 97, 100, 118, 126, 164, 209, 231, 235, 244, 259–260, 271, 282, 294–295, 326, 330–332, 343, 380, 423, 432–433, 456–457, 462–463, 477–478; І. мистецтва 11–15, 16–17, 26, 31, 34, 36, 42, 62, 71, 76, 83, 108, 120–121, 143, 155, 178, 203, 240, 248, 256, 259, 263–265, 276, 281, 294–295, 299, 305, 311, 346, 349, 365, 370, 382, 383–384, 401, 402–405, 419–421, 428, 432, 434, 435, 455–457, 467, 471–472, 477–478, 480
Історія, 12, 16, 18, 42, 44, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 61, 62, 75, 78, 85, 87, 94, 102, 108, 110, 124, 126, 132, 156, 159, 160, 164, 166, 167, 181, 186, 196, 199, 242, 243, 244, 248, 261, 264, 268, 272, 280, 282, 296, 323, 361, 366, 374, 382, 383, 384, 392, 395, 404, 405, 423, 428, 429, 435, 436, 455, 467, 472, 478, 481; І. мистецтва, 12, 35, 36, 39, 51, 55, 71, 76, 83, 87, 143, 153, 154, 198, 199, 229, 260, 262, 283, 299, 307, 308, 361, 397, 399, 420, 435, 437, 453, 462
Історія природи, 76, 155

Калейдоскоп, 101, 267, 268
Капіталізм, 37, 78, 91, 212, 221, 278, 287, 301, 310, 314, 424, 428, 452
Картинка-загадка, 168
Катарсис, 266, 322, 323
Катастрофа, 38, 51, 61, 120, 186, 204, 211, 315, 328, 336, 346, 384, 400, 455
Каузальність, 80, 83, 188, 283, 284, 326, 387, 389, 452
Кінець, загибель, відмирання, минущість (мистецтва), 12, 44, 46, 51, 181, 220, 230, 239, 243, 265, 269, 270, 275, 281, 308
Кіно, 25, 67, 82, 211, 213, 293, 418
Кітч, 21, 51, 56, 71, 89, 96, 103, 165, 205, 233, 278, 319, 322, 370, 421, 422, 423, 431, 469
Клас, класовість, 229, 278, 312, 324, 335, 342, 422
Класика, класичність, 184, 195, 221, 222, 298, 368, 399, 400, 421, 451
Класицизм, 11, 71, 80, 109, 153, 164, 219, 221, 222, 249, 251, 267, 269, 281, 296, 311, 319, 361, 391, 399, 400, 411
Колектив, 40, 41, 55, 64, 66, 121, 180, 191, 200, 229, 235, 274, 278, 308, 311, 326, 348, 362, 419, 426, 440, 457, 462
Комедія, комічне, 41, 55, 76, 268, 269, 270, 301, 304, 326, 336, 346, 455
Комунікація, 11, 14, 18, 40, 105, 152, 156, 170, 190, 213, 227, 265, 305, 320, 333, 354, 425, 431, 442
Комуністичні країни, теорія мистецтва в К. к., 50, 82, 281, 429, 461, 468, 477
Конкретне, конкретність, 33, 39, 42, 49, 50, 54, 57, 58, 63, 87, 98, 109, 110, 132, 135, 137, 141, 167, 169, 180, 184, 185, 188, 209, 226, 236, 251, 270, 271, 274, 285, 288, 311, 330, 338, 342, 352, 353, 390, 391, 393, 399, 406, 413, 415, 431, 442, 454, 458, 471, 472, 473
Констеляція, 10, 18, 81, 116, 124, 159, 182, 183, 186, 234, 236, 268, 276, 382, 419, 433, 471, 479
Конституція, конститутивні (складові) частини (мистецтва), конститутивне, 11, 14, 18, 22, 63, 75, 129, 145, 153, 165, 173, 177, 230, 239, 240, 245, 249, 258, 260, 288, 295, 328, 359, 365, 372, 379, 427, 428, 436, 443, 468, 471
Конструкція, конструктивізм, 40, 53, 65, 66–67, 83–84, 114, 125, 127, 129, 141, 156, 159–160, 164, 177, 190, 193, 213, 214, 226, 234, 235, 254, 269, 271, 299, 303, 311, 320, 329, 344, 384, 391, 406, 407, 408, 439, 463, 472, 479, 483
Конфігурація, 54, 123, 124, 127, 129, 175, 208, 263, 311, 381, 393, 403, 418
Концепція (уявлення), 22, 38, 44, 46, 65, 94, 106, 112, 126, 129, 137, 139, 147, 149, 151, 174, 177, 179, 183, 193, 195, 196, 199,200, 202, 209, 214, 221, 225, 226, 231, 234, 235, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 255, 257, 261, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 274, 275, 278, 280, 283, 288, 290, 296, 299, 319, 324, 328, 330, 334, 335, 342, 346, 352,361, 363, 364,366, 368, 383,

389, 391, 392, 393, 395, 397, 398, 399, 400, 402, 410, 431, 434, 435, 436, 439, 443, 445, 449, 459, 460, 462, 466, 471, 472, 474, 476, 478, 480 ; К. мистецтва, 10, 16, 30, 36, 37, 41, 46, 51, 52, 53, 54, 58, 71, 83, 87, 90, 111, 116, 121, 127, 133, 135, 137, 145, 148, 164, 169, 181, 185, 187, 188, 190, 200, 222–223, 247, 248, 263, 281, 306, 313, 352, 354, 358, 366, 425, 453, 471, 481

Крайнощі, 43, 54, 66, 73, 96, 148, 160, 166, 258, 298, 316, 335,345, 354, 400, 409, 468

Краса, гарне, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 88, 89, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,105, 106, 107, 109, 133, 136, 191, 224, 225, 226, 243, 267, 315, 319, 338, 346, 356, 365, 366, 367, 369, 386, 395, 414, 421, 429, 432, 445, 471, 473, 476

Красномовність *див.* Мовний характер

Криза (значення, ілюзії, мистецтва і т. ін.), 78, 79, 89, 132, 141, 142, 193, 210, 211, 247, 308, 333, 370, 371, 393, 397, 413, 456

Крик, кричати, 11, 47

Критерій, 53, 62, 80, 100, 111, 138, 153, 159, 164, 187, 234, 260, 272, 287, 311, 320, 334, 344, 349, 354, 395, 414, 416, 420, 421, 441, 447, 449, 455, 471

Критика, (*див. також* Свідомість), 12, 20, 32, 42, 52, 62, 64–65, 82, 98, 102, 118, 125, 130, 162, 166, 176–179, 200, 206–208, 213, 221, 224, 249, 254, 257, 263, 278–279, 290, 299, 313–314, 317, 329, 334, 351, 352, 394, 401, 402, 404, 405, 421, 423, 433, 436, 457–460, 465, 467, 474, 480; К. через мистецтво 18, 24, 36, 38, 55, 58, 67–68, 72, 74, 80, 82, 84, 85, 95, 117, 119, 131, 138, 158, 162, 164, 183, 190–191, 193, 197, 199, 203, 208–209, 219, 231, 237, 240–241, 256, 260, 261, 304, 308, 312, 317, 324–325, 330, 331, 334, 336, 346, 349, 386, 403, 411, 413, 418, 429, 430, 453, 473–474, 481

Критика культури, 18, 283

Кубізм, 18, 40, 66, 115, 212, 292, 296, 345, 404, 474

Культова, магічна, релігійна функція мистецтва, 9, 11, 14, 17, 26, 31, 51, 56, 70, 78–80, 82, 83, 85–86, 113–114, 145, 162–163, 174–175, 191, 248, 275, 307, 374–375, 383, 387, 427–428, 436, 437–440, 441, 471

Культура, утверджена К., 13, 33, 154, 201, 263, 317, 321–322, 394–395, 416, 419, 421–423, 429

Ландшафт культурний, 70, 92–93

Літепло, 65

Література (*див. також* Драма, Епос, Комедія, Поезія, Роман, Трагедія), 13, 25, 28, 35, 43–45, 49, 62, 69, 102–103, 108, 134–135, 137, 143, 156, 167, 199, 201, 206, 207, 209–211, 214, 220–221, 228, 247, 250, 254, 262, 265, 300, 304, 309, 342, 420, 435, 455–456, 466, 484

Логіка, логічність, 22, 66, 80, 82, 83, 104, 136, 138, 149, 159, 164, 177, 187, 188, 190, 193, 200, 201, 211, 214, 224, 231, 234, 257, 262, 284, 288, 290, 335, 336, 351, 354, 358, 378, 389, 396, 434, 445, 451, 462, 465, 469, 489
Любов *див.* Секс
Людство, людський, 28, 66, 87, 89, 144, 162, 163, 241, 317, 348, 426, 441
Людяність *див.* Гуманність

Магічне *див.* Культове
Малярство, 13, 17, 18, 27, 43, 47, 49, 52, 55, 60, 62–63, 66, 69, 84, 87, 96, 97–98, 103, 112, 116, 127, 130, 144, 167, 189, 196, 204, 205, 214, 216, 219, 229, 234–236, 242, 253, 255, 283–285, 290, 298, 308, 312, 317, 342, 345, 366, 370, 384, 390, 392, 393, 403, 404, 430, 435, 437, 440, 473, 474, 477
Маньєризм, 33, 404, 455
Марксистський *див.* Естетика
Математика, 71, 78, 107, 112, 163, 187, 191, 196, 216, 225, 300, 390, 392, 399, 454
Матеріал, 18, 20, 21, 29, 35, 44, 46, 53, 54, 55, 57, 58, 68, 69, 72, 74, 83, 90, 94, 112–113, 116, 123, 126, 129, 139, 149, 153, 158, 160, 168, 181, 184, 188, 191, 195, 196, 199, 201, 202, 204, 207, 210, 213, 214, 226, 227, 231, 242, 253, 261, 265, 270, 271, 275, 282, 284, 286, 287, 298, 299, 304, 308, 311, 313, 319, 322, 323, 331, 338, 340, 347, 365, 370, 375, 379, 386, 391, 392, 394, 395, 407, 410, 432, 440, 458, 462, 464, 466, 467, 477, 489
Матеріалізм, 46, 72, 347, 348, 391, 476, 486
Машинне мистецтво, 53
Меланхолія *див.* Смуток
Месіанство, 190
Мета і засіб, 27, 38, 58, 65, 78–79, 86, 119, 165, 191, 290–292, 294, 301, 307, 387, 397–398, 407, 413, 428, 442, 458
Мета, доцільність (функціональність), 13, 27, 31–32, 38, 51, 67, 69, 75, 84, 88, 108, 116, 142, 144, 150, 152, 157, 159, 167, 172, 175, 188, 191–192, 208, 213, 225, 233, 248, 254, 267, 273, 293, 300, 301, 309, 340, 346, 368, 386, 387, 390, 395, 407, 417, 422, 425–427, 431, 443, 454, 457, 465
Мета, телеологія, 12, 47, 67, 88, 104, 110, 117, 121, 152, 208, 244, 294, 272, 338, 370, 372, 387, 386, 395, 398, 407, 413, 426, 427, 457
Метафізика, метафізичний, 27, 44, 62, 111, 178, 180, 183, 184, 208, 210, 211, 239, 244, 288, 333, 357, 362, 370, 380, 399, 417, 445, 449, 451, 456, 461, 466, 485, 486, 488
Метафора, метафоричний, 80, 134, 149, 187, 227, 254, 330, 410
Мимовільність, 41, 43, 99, 158–159, 231, 237, 286, 361, 407, 424

Минувшина, минуле, 13, 26, 34, 42–43, 56, 62–63, 93, 97, 124, 172, 197, 219, 238, 263, 264, 383, 390, 398, 403, 414, 448, 455, 467, 481
Минущість *див.* Кінець
Мистецтва (мистецтво і мистецтва), 11, 137, 227, 270, 347
Мистецтвознавство, історія мистецтва, 34, 229, 243, 245, 283, 285, 353, 397, 399, 420, 452, 464–465, 466
Мить, миттєве, побіжне, 16, 38, 46, 48, 97, 99, 101, 104, 113, 114, 116, 137, 201, 234, 239, 243, 248, 249, 254, 257, 282, 330, 338, 359, 360, 371, 384, 389, 392, 393, 400, 402, 406, 425,440, 465
Мімезис, міметичний, 35, 36, 63, 65–67, 74, 76, 78, 80, 84, 85, 88, 127, 129, 135, 140, 145, 154, 156, 158, 160, 163, 164, 165, 173, 175, 180, 183, 184, 190, 195, 198, 205, 206, 213, 221, 251, 254, 255, 261–262, 289, 295, 296, 311, 329, 332, 341, 348, 369, 371, 374, 382, 385, 387, 388, 407, 423, 441, 443, 454
Міське планування, 52
Міф, міфічне, міфологія, 38, 45, 70, 74, 76, 77, 79, 96, 105, 114, 116, 122, 124, 164, 171, 175, 177, 184, 193, 198, 221, 222, 253, 262, 270, 287, 299, 311, 312, 361, 414, 426, 427, 472, 477
Мнемозина *див.* Спогад
Мова, 21, 29, 50, 82, 88, 96, 109, 111, 112, 117, 121, 134, 156, 168, 169, 171, 180, 182, 183, 191, 207, 210, 216, 218, 227, 229, 266, 276, 278, 292, 294, 310, 311, 368, 427, 462, 469, 471, 479, 488
Мова речей, 88, 98–99, 104–106, 192, 367–368, 432
Мова форми, 27, 52, 73, 131, 196, 228–229, 240, 469
Мовний характер, подібність до мови, красномовність (мистецтва), 14, 33, 36, 44, 67, 87–88, 96, 106, 109–111, 117, 121, 130, 146–147, 155–156, 158, 166, 172–173, 180, 182, 183, 185, 192, 197, 198, 210, 212, 218, 227, 229, 234, 239, 250, 267, 276, 278, 280, 286, 288, 294, 305, 313, 320, 330, 345, 347, 349, 355, 367–368, 371, 381–382, 384, 390, 403, 432, 462, 466, 473
Мовчання *див.* Німота
Мода, 54, 242, 260, 261, 424, 425
Модерн, 33–40, 42, 52–55, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 82, 88, 91, 123, 125, 127, 134, 143, 146, 159, 160, 183, 207, 220, 260, 305, 308, 316, 350, 362, 363, 389, 390, 393, 395, 398, 414, 422, 428, 429, 447, 454, 459, 471, 475
Модерне мистецтво, 33, 183, 190, 201, 204, 222, 248, 260, 265, 267, 316, 317, 363, 400, 409, 455
Модернізм, 35, 42, 143, 348
Можливість (мистецтва), 9, 57, 61, 362, 453
Монада, монадологічний, 54, 66, 83, 120, 121, 122, 142, 170, 244, 245, 246, 247, 263, 274, 280, 287, 288, 335, 348, 359, 403, 410, 412, 469, 480
Монтаж, 49, 83, 183, 211, 213, 214, 340, 344, 361, 429,

Мріяти, 321, 419, 470
Музика, 12, 21, 25, 29, 35, 39, 43, 46, 57, 58, 61, 63, 67, 71, 76, 87, 110, 112, 113, 126, 117,132, 135, 137, 140–141, 148, 149, 156, 160, 167, 168, 169, 173, 178, 188, 196, 202, 204, 216, 227, 229, 238, 243, 251, 257, 267, 268, 271, 272, 282, 285, 286, 290, 305, 317, 326, 328, 329, 330, 338, 340, 341, 357, 361, 381, 392, 394, 405, 406, 410, 414, 420, 435, 452, 454, 464, 466, 475

Надбудова, 46, 441
Надія, 33, 46, 47, 62, 116, 126, 137, 255, 303, 339, 398, 437, 474
Надламаність *див.* Надлам
Наївність, 9, 44, 62, 68, 102, 133, 185, 280, 286, 290, 317, 335, 344, 346, 360, 449, 450, 451, 452, 453, 458, 463, 469
Наочне, наочність (безпосередність), 132–133, 135–139, 197, 206
Напруга, 11, 15, 69, 78, 84, 88, 100, 125, 130, 137, 138, 149, 160, 162, 181, 207, 219, 221, 240, 248, 249, 251, 277, 296, 326, 330, 390, 392, 393, 405, 434, 443, 459
Насильство, 39, 69, 71–72, 74, 81, 89, 184, 191, 195, 205, 219, 222, 238, 253, 264, 299, 334, 338, 356, 376, 394, 401, 410, 465
Наслідування, імітація, 14, 70, 74, 95, 96, 101, 103, 104, 110, 144, 151, 155, 162, 173, 174, 178, 182, 197, 221, 249, 271, 276, 305, 336, 347–348, 382, 399, 426, 437, 454, 471
Насолода, 23, 25–28, 33, 61, 75, 428
Насолода 23–25, 27, 32, 33, 61, 62, 75, 92, 419, 428, 448, 476
Настрій, 142, 143, 156, 171, 178, 204, 222, 340, 342, 356, 366, 368, 369, 381, 417, 428
Натуралізм, 95, 144, 171, 310, 334, 335, 346, 437
Наука (і мистецтво), 57, 86, 94, 133, 134, 144, 177, 187, 191, 222, 235, 251, 287, 311–312, 317, 328, 337, 348, 351, 353, 355, 386, 393, 431, 447, 449, 453, 466, 473
Наявний світ, 14, 18, 23, 51, 72, 75, 199, 240, 276, 320, 321, 343, 393, 418, 419, 430, 456
Небуття (мистецтво як буття того, що не існує, реальність нереального, об'єктивація необ'єктивного), 10, 14, 17, 33, 84–85, 113, 117–118, 120, 126, 151, 152, 155, 180–181, 182, 186, 187–188, 235, 300, 314, 358–359, 372, 375, 379, 382–383, 401, 450, 451, 461–462
Невизначене, невизначеність, непевне, 21, 35, 37, 40, 58, 101, 103, 106, 141, 171, 177, 229, 251, 259, 268, 366, 378, 396, 437
Невроз, 20, 233
Незалежність (мистецтва), незалежний, 9, 12, 14, 16, 23, 25, 30, 36, 65, 72, 78, 84, 85, 88, 90, 106, 108, 114, 140, 144, 145, 151, 162, 170, 180, 191, 201, 216, 222, 235, 248, 266, 270, 275, 278, 292, 303, 304, 315, 320, 334, 340, 341, 344, 378, 382, 402, 420, 423, 424

Незрозуміле *див.* Розуміння
Нейтралізація, 15, 55, 57, 98, 107, 114, 149, 154, 160, 214, 219, 263, 269, 308, 319, 322, 333, 358, 387, 400, 422, 423, 426
Нелюдяність, негуманність, 28, 50, 89, 144, 198, 267, 320
Ненаївність, 9, 62, 317, 360, 451
Ненасильство, 18, 200, 325
"Неначе" *див.* Вигадка
Необхідність, 39, 46, 47, 63, 64, 85, 88, 105, 108, 110, 127, 129, 132, 142, 151, 159, 186, 187, 196, 216, 224, 225, 226, 234, 242, 254, 271, 278, 286, 299, 313, 338, 378, 402, 443, 461, 480
Неокласицизм, 237, 400
Неоромантизм, 29, 319, 438, 440
Непевне *див.* Невизначене
Неперервність, континуум, 38, 47, 55, 72, 92, 99, 120, 142, 157, 211, 214, 230, 239, 251, 282, 283, 290, 340, 352, 356, 359, 365, 378, 411, 420, 473, 486
Непослідовність *див.* Послідовність
Неправда, брехня, 118, 162, 179, 182, 209, 297, 321, 350, 376, 430, 456
Нерепрезентативне малярство, 17
Несвобода *див.* Свобода
Несказанне, 277
Нетотожне, нетотожність, 14, 38, 104, 109, 141, 155, 158, 184, 194, 200, 221, 240, 254, 266, 388, 392, 447
Неусвідомлене, 18, 20, 57, 74, 98–100, 159, 200, 293, 361, 419
Німота, мовчання, 36, 61, 78, 93, 98, 105, 111, 112, 167, 173, 185, 243, 263, 277, 281, 340, 347, 384, 400, 407, 430, 432
Ніщо, 49, 141, 181, 209, 251, 292, 361, 380, 395
Нове, 25–38, 40, 42, 43, 44, 51–52, 59, 69, 196, 234, 264, 272, 320, 361, 363, 364, 404, 413, 455, 459, 481; нове мистецтво, 33, 38, 41, 43, 47, 49, 57, 61, 72, 74, 96, 111–112, 131, 132, 156, 199, 207, 219, 226, 253, 272, 299, 316, 337, 350, 357, 370, 408, 422, 456
Номіналізм (*див. також* естетичний Н.), 83, 94, 142, 152, 185, 218, 238, 270, 272, 275, 296, 298, 299, 303, 397, 413, 449, 460, 470, 480
Норма, норми, нормативне, 35, 37, 39, 41, 57, 61, 69, 87, 133, 173, 205, 211, 221, 222, 255, 257, 260, 261, 272, 274, 304, 307, 331, 392, 357, 411, 420, 426, 446, 448, 450, 456, 458, 479, 482

Об'єкт, об'єктивність (*див. також* Суб'єкт, суб'єктивність): негативність мистецтва внаслідок негативності О., 18–19, 33–34, 38, 59, 119, 314, 336; О. мистецтва 24, 32–33, 38, 59, 74, 109, 119, 121, 126–128, 141–142, 149, 155, 176, 187–188, 192, 203, 207, 227, 230, 232, 237–238, 243–244, 249–250, 256, 262, 279, 286, 291, 311, 327, 354–355,

358, 366, 367–368, 378, 381–382, 386, 403, 412, 421, 429, 433, 442, 449–450, 459–460, 462–463, 464–465, 472, 473, 477–478
Об'єктивація, 44, 46, 48, 52, 66, 99, 114, 119, 120, 121, 122, 140, 150, 154, 155, 157, 160, 183, 196, 204, 221, 231, 239, 242, 251, 260, 271, 286, 287, 292, 296, 299, 301, 307, 315, 320, 333, 349, 368, 371, 372, 373, 379, 382, 385, 387, 392, 399, 405, 423, 442, 477
Об'єктивізм, 106
Об'єднання, 437
Обіцянка, *promesse*, 24, 117, 176, 186, 259, 278, 297, 314, 381, 414, 418
Обмін, мінова вартість, 37, 67, 98, 117, 232, 304, 306, 328, 338, 416, 422
Обов'язкове, обов'язковість, необов'язкове, 41, 57, 83, 86, 101, 121, 189, 218, 228, 254, 271, 276, 278, 286, 290, 297–299, 399, 448
Образ, 9, 20, 24, 36, 37, 38, 49, 51, 59, 72, 75, 77, 79, 92, 94, 96, 109, 112, 113, 117, 118, 119, 121, 132, 145, 160, 169, 171, 173, 174, 180, 181, 182, 184, 195, 199, 217, 229, 238, 240, 253, 258, 264, 268, 269, 275, 288, 295, 289, 303, 319, 323, 329, 335, 348, 350, 356, 370, 374, 382, 383, 387, 400, 438, 442, 443, 471
Огидне, огидність, 51, 68–75, 100, 131, 132, 310, 319, 350, 365, 366, 370, 406, 422
Одиничне, окреме, партикуляризація, 50, 63, 68, 75, 77, 106, 113, 117, 119, 153, 180, 184, 185,198, 218, 225, 245, 251, 254, 257, 262, 270, 272, 277, 278, 280, 296, 407, 409, 412, 414, 415, 439, 469, 470
Одуховлення, 26, 64, 110, 127, 129, 131, 132, 133, 158, 163, 164, 169, 251, 266, 286, 321, 331, 369, 371
Онтологія, 11, 32, 118, 162, 274, 363, 401, 435
Опанування природи, 73–74, 86, 87, 216, 219, 356, 383, 387
Опера, 32, 65, 166, 271, 282, 323, 358, 452
Оригінальність, 65, 232, 234, 235, 361
Орнамент, 14, 43, 67, 89, 150, 160, 163, 176, 191, 208, 319, 383, 395, 414
Освіта, 16, 42, 102–103, 322, 342, 452, 463
Ототожнення, 22, 33, 36, 37, 117, 156, 170, 181, 184, 207, 292, 305, 310, 323, 334, 338, 368, 370, 381, 385, 422, 443, 463, 464, 470

Панування, опанування, 32, 42, 47, 71–74, 78, 83, 90, 96, 100, 109, 111, 135, 157–158, 163, 177, 184, 191, 198, 216, 219, 222, 235, 244, 253, 265, 267, 269, 275, 281, 284, 286, 287, 294, 303, 306, 313, 323, 336, 339, 340, 344, 348, 356, 363, 368, 369, 382, 386, 388, 407, 409, 410, 430, 450
Парадокс, парадоксальність, 23, 39, 49, 53, 65, 89, 104, 112, 113, 149, 158, 181, 186–187, 208, 229, 234, 240, 272, 286, 289, 326, 370, 372, 389, 395, 425, 428, 448, 465
Параметр, 139, 145
Паратаксис, 215
Передчуття, провіщати, 13, 33, 46, 120, 180, 198, 229, 295, 325, 347, 404

Перспектива, винахід П., 181, 186, 204, 271, 284, 307, 332, 342, 362, 369, 384, 441,452, 457
Письмо, 111, 123, 140, 160, 382
Піднесене, 29, 92, 100, 103, 123, 127, 130, 157, 204, 214, 229, 265, 267, 268, 269, 272,.306, 323, 330, 356, 360, 368, 369, 406, 422, 433, 443, 448, 472
Пізнання, 29, 33, 50, 64, 83, 85, 100, 120–121, 151, 152, 154, 157, 173, 190, 199, 207, 225, 230, 232, 235, 236, 238, 248, 253, 258, 288, 332, 337, 347, 349, 351, 353, 354, 358, 377, 381, 382, 384, 419, 420, 442, 443, 445, 454, 463, 465, 467, 473, 475, 478, 479 ; дискурсивне П. 33, 63, 133, 139, 159, 173, 174, 225, 377, 382
Пізньоромантичне, 11, 37, 162
Післяобраз (наслідковий образ), 14, 17, 32, 85, 105, 113, 137, 144, 275, 383, 386
Побіжне *див.* Мить
Поведінка (ставлення) (естетична, художня і т. ін.), 22, 24–25, 30, 31, 39–40, 53, 54, 56, 63, 79, 85, 91, 95, 100, 109, 117, 145, 154, 167, 173, 185, 191, 197, 199, 227, 240, 241, 243, 313, 317–318, 324, 326, 327, 339, 352, 356, 357, 360, 366, 368, 377, 382–383, 385, 387, 417, 427, 440–443, 452, 453, 463, 469, 471, 474
Повторення, 48, 184, 186, 193, 217, 237, 278, 283, 300, 302. 324, 392, 399, 426
Поділ праці, 13, 20, 228, 235, 307, 317, 344, 348, 369, 443, 469
Подробиці, 27, 68
Поезія, 13, 18–19, 29, 30, 35, 36, 60, 72, 80, 104, 112, 139, 156, 169–171, 156, 204, 227, 280, 295, 302, 334, 389–390, 398, 432, 433, 436, 471
Позитивізм (*див. також* естетичний П.), 11, 22, 50, 61, 118, 139, 142, 143, 210, 311, 353, 354, 357, 358, 376, 437, 443, 450, 458, 467
Порнографія, 25, 26
Порядок, 51, 76, 125, 195, 201, 209, 216, 217, 237, 239, 266, 276, 287, 288, 310, 316, 317, 319, 350, 379, 392, 404, 409
Послідовність (внутрішня), непослідовність, 20, 57, 61, 68, 142, 146, 164, 192, 194–195, 197–198, 208, 214, 215, 220, 230, 237, 255–256, 273, 294, 307, 318, 342, 365, 370, 381–382, 414, 420, 422, 434, 468
Послідовність (*див. також* Естетика), 39, 57, 68, 142, 166, 177, 187, 188, 190, 210, 211, 230, 255, 278, 283, 307, 342, 353, 370, 376, 378, 389, 393, 407, 420, 434, 442, 461, 468, 473, 486
Посмертне (подальше) життя художнього твору, 54, 62–63, 226–263, 308, 405
Потреба, 14, 23, 32–33, 35, 36, 47, 54, 57, 66, 84, 97, 118, 160, 177, 193, 270, 271, 299, 306, 328, 352, 384, 413, 418, 422, 427, 466, 481

Походження, генеза, 10, 11, 12, 31, 33, 108, 135, 140, 191–192, 236–237, 243, 324, 326, 341, 342, 351, 359, 374, 403, 427, 435–443, 453, 461, 463, 471, 479
Правда, неправда, правдивий зміст, 10, 12, 20, 25, 29, 33, 41, 43, 46, 55, 62, 64, 58, 74, 78, 85, 90, 105, 109, 111, 113, 117, 121, 124–126, 136, 142, 144–146, 149, 151, 153, 157, 163, 168, 172, 174–183, 185, 192, 197, 207–208, 214, 218, 225, 229–231, 237, 241, 252, 256, 259–260, 261, 263–267, 269, 276, 281, 285, 287, 291, 292, 295, 299, 306–307, 311–315, 318, 320–321, 325, 327, 329, 330, 332–334, 336, 338, 346, 347, 349, 351, 354, 358, 360, 362, 368, 370, 375–382, 387, 398, 401, 409, 416–420, 421, 423, 425, 427–428, 436, 442, 449, 455, 457, 459, 462, 464–465, 468, 471, 474, 478, 481
Правильна свідомість *див.* Свідомість
Право на існування (мистецтва), 9, 338, 457
Прагматизм, 80, 118, 274, 473
Праісторія, 156, 164, 198, 378
Практика, 154, 191, 213, 234, 251, 258, 266, 271, 274, 287, 292, 305, 307, 308, 313, 324, 326, 331, 332, 336, 341, 375, 387, 425, 426, 427, 428, 430, 441, 445, 449, 473, 485, 487
Праця (робота), 15, 20, 24, 84, 99, 109, 133, 136, 158, 161, 197, 198, 209, 227, 228, 230, 233, 236, 237, 256, 301, 302–303, 304, 306, 318, 324, 341, 348, 353, 365, 369, 379, 427, 463
Пригноблення (пригнічення, згнічення), 14, 91, 190, 219, 267, 282, 330, 339, 386, 441, 450
Примирення, 10, 28, 51, 55, 62, 70, 72, 74, 77, 80, 89, 91, 97, 99, 105, 109, 120, 146, 163, 164, 171, 184–185, 198, 212, 221, 229, 241, 253, 257, 260, 263, 267, 270, 287, 303, 308, 314, 316, 319, 336, 345, 347–348, 350, 369, 381, 391, 394–395, 410, 424, 426, 433
Примус (матеріалу), 202–203
Принцип реальності, 20, 166, 410
Природа, 14, 21, 36, 43, 69, 71, 75, 76, 78, 80, 88, 89–111, 113, 126, 128, 129, 132, 136, 157, 158, 163, 178, 181, 184, 187, 188, 190, 191, 193, 211, 216, 219, 240, 243, 244, 252, 261, 266, 267, 268, 269, 292, 295, 311, 328, 330, 339, 356, 357, 365, 366, 368, 369, 372, 375, 386, 387, 388, 436, 438, 442, 446, 449, 451, 480
Природна краса, 89–110, 113, 116, 130, 217, 366, 414
Пристосування, адаптація (конформізм), 22, 24, 82–83, 85–86, 108, 162, 169, 198, 262, 278, 282, 293, 294, 312, 327, 426, 429, 450, 466
Проблема поколінь, 55, 160
Прогрес, поступ (*див. також* Свідомість), 43, 57, 63, 85, 89, 90, 127, 129, 131, 146, 216, 218, 245, 260, 261, 275, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 294, 306, 308, 315, 335, 341, 342, 346, 366, 430, 457, 466, 468, 475

Проекція, 18, 29, 236, 238, 353, 354, 358, 368, 420, 442, 464, 450, 478
Проза, прозаїчне, 108, 212, 292, 400, 455
Просвітництво, 15, 19, 39, 46, 49, 70, 76, 79–80, 82, 85, 89, 98, 100, 102, 113, 119, 122, 145, 163, 222, 266, 274–275, 355, 358, 376, 437, 454; діалектика П., 46, 70, 76, 89, 410, 442
Протест *див.* Бунт
Процес, 9, 12, 16, 30, 35, 40, 76, 80, 100, 121, 129, 132, 140, 141, 145, 158, 173, 180, 207, 213, 229, 239–241, 242, 244, 251, 256, 262, 272, 300, 302, 318, 321, 326, 352, 364, 373, 383, 387, 397, 399, 403, 404, 418, 420, 427, 441, 443, 457, 459, 461, 462, 465, 467, 476, 478, 479
Психоаналіз, психоаналітичне, 18, 20, 22, 81, 121, 160, 310, 343, 457
Психологія, психологічне, 16, 18, 20, 22, 29, 39, 75, 88, 89, 110, 112, 121, 135, 160–161, 224, 239, 328, 330, 332, 357, 368, 387, 393, 416, 426
Пуантилізм, 285, 292

Радикалізм, радикальне, радикальність, 33, 47, 53, 60, 64, 88, 118, 123, 124, 127, 131, 132, 146, 160, 162, 199, 204, 207, 211, 213, 258, 272, 275, 278, 280, 287, 303, 305, 308, 315, 320, 329, 336, 339, 341, 348, 362, 366, 390, 403, 414, 425, 454, 466
Раптове *див.* Мить
Раціоналізм (*див. також* Естетика), 21, 44, 80, 81, 102, 108, 138, 173, 264, 271, 428
Раціональність, раціоналізація, 33, 35, 41, 44, 54, 78, 80, 81, 83, 85, 96, 93, 106, 135, 158, 160, 164, 166, 175, 176, 187, 191, 210, 244, 253, 262, 271, 278, 279, 285, 288, 294, 296, 303, 307, 317, 386, 387, 388, 389, 397, 404, 407, 409, 421, 425, 426, 428, 441, 450, 453, 454, 458. 466
Реагування, реакція, 52–53, 120, 131, 360, 382, 475–476
Реакційне, реакція, 12, 36, 42, 56, 93, 109, 160, 193, 215, 222, 260, 276, 281, 292, 306, 308, 316, 324, 334, 345, 361, 456
Реалізм, 17, 49, 55, 67, 73, 80, 108, 310, 317, 320, 335, 338, 346, 347, 349, 375, 432, 433, 440; соціалістичний Р., 17, 67, 73, 78, 305, 336, 341, 344, 433
Реальність: звязок мистецтва і Р., 10, 13, 16, 18, 28, 62, 88–89, 133–134, 144, 179, 183, 190, 211–212, 216, 231, 261–262, 264, 307–308, 309–310, 335–336, 340, 343–344, 345, 348–349, 380, 382, 386, 403, 410, 417, 432–433, 456–457; мистецтво як антитеза Р., 10, 22, 74, 95, 117, 122, 125, 138–139, 146, 150, 164–165, 179, 181–183, 185, 192, 208, 225, 240, 259, 267, 301, 305, 312, 315, 319, 331, 340, 343, 348, 372, 375, 410, 418, 430–431, 461, 470; неґативність мистецтва і неґативність Р., 20, 24, 33, 48–49, 60, 119; Р. як обєкт мистецтва, 15–18, 164, 204
Регресія (*див. також* Естетична Р.), 16, 31, 35, 58, 80, 89, 131, 140, 144, 146, 162, 164, 198, 205, 239, 251, 255, 261, 282, 283, 292, 330, 341, 350, 406, 441, 454, 470

Реїфікація, реїфіковане (*див. також* Свідомість), 26, 28, 31, 37, 47, 67, 78, 82, 88, 98, 110, 122, 128, 133, 136, 139, 144, 145, 152, 163, 183, 199, 208, 210, 228, 229, 239, 243, 249, 265, 291, 296, 304–305, 311, 322, 324, 333, 348, 366, 371, 375, 377, 393, 399, 437, 440, 451, 453, 476
Релігія *див.* Культова функція і Теологія
Релятивізм, 377, 480
Ренесанс, 27, 83, 195, 392, 448
Репресія, 70, 222, 265, 275, 279, 310, 316, 323, 330, 426, 480
Репродукція (художніх творів), 32, 46, 52, 67, 81, 131, 209, 235, 261, 292, 346, 350, 352, 417, 430
Рефлексія: друга Р., 43, 44, 46, 96, 134, 191, 206, 393, 408, 413, 421, 460, 467, 479, 480; Р. в мистецтві, 41, 43–44, 56, 64, 134, 158, 159, 165, 188, 197, 206, 209, 210, 236–237, 260–261, 271, 299, 324, 331, 352, 361, 371, 383, 386, 413, 430, 431, 432, 453, 455, 458–460; Р. про мистецтво, 9, 22–23, 26, 38, 42, 75, 96, 99, 100, 117, 125–127, 160, 176, 192–193, 210, 237, 246, 249, 260, 261, 272, 275, 281, 288, 293, 306, 314, 321, 337, 351, 352, 359, 360, 393, 394, 397, 414–415, 419–420, 421, 422, 431, 432, 434, 452–453, 457–460, 462–463, 465, 467, 469–470, 473, 476, 479–481
Рецепція, 68, 188, 262, 265, 307, 308, 405, 410, 453, 476
Ринок, 36, 92, 235, 278, 280, 306, 343, 363, 419, 424
Рівень *див.* Якість
Рівень форми, 20, 200, 208, 210, 220, 234, 252, 263, 265, 276, 289, 297, 395, 421
Річ, речовий характер, речовий, 28, 30–31, 58, 84–85, 88, 98, 104, 110, 114, 122, 137, 139–140, 143–144, 152, 163, 166, 184, 211, 228, 239, 244, 305, 326, 338, 352, 360, 365, 366, 368, 371, 395, 399, 406, 416, 438, 442, 459, 475
Розвага, дивертисмент, 30, 61, 127, 298, 323, 340–341, 417–418, 420–423
Розпад, 29, 63, 77, 184, 187, 243, 251, 263, 278, 297, 332
Розум (*див. також* Хитрощі), 16, 23, 41, 42, 44, 65, 76, 81, 84, 102, 109, 110, 165, 176, 181, 184, 190, 192, 196, 204, 224, 225, 254, 259, 273, 299–300, 358, 380, 398, 410, 430, 442, 461, 472
Розуміння, незрозуміле, 133, 167–169, 172, 248–249, 264, 279, 288, 289, 317, 351, 355, 377, 405, 431, 448, 453, 463, 464–467, 468–470
Розчарування, 32, 74, 85, 118, 281, 305, 400
Рококо, 155
Роман, 17, 43, 49, 80, 143, 182, 214, 216, 265, 272, 301, 303, 305, 310, 333, 335, 383, 402, 422, 455, 465
Романтизм, романтичне, 11, 29, 33, 63, 80, 85, 93, 101, 117, 129, 143, 159, 199, 203, 212, 217, 221, 232, 234, 251, 279, 319, 345, 399, 400
Руїна, 190, 216, 268
Рятунок, 132, 181, 219, 258, 272, 296, 386

Самозбереження, 13, 27, 75, 94, 191, 208, 317, 330, 336, 356, 386, 416, 427, 464
Самоусвідомлення, 16, 18, 39, 40, 117, 160, 419, 440, 455, 458, 478
Сваволя, довільність, воля, 48, 99, 159, 189, 237–238, 253, 275, 286, 317, 363, 379–380, 388, 398, 446, 471
Свідомість, усвідомлення, 16, 18, 25, 32, 33, 35, 39–41, 54, 61, 62, 64, 66, 70, 76, 93, 98, 99, 100, 106, 115, 118, 119, 129, 131, 133, 158, 167, 176, 179, 182, 192, 196, 233, 237, 246, 248, 257, 261, 263, 265, 281, 286, 287, 289, 299, 302, 303, 312, 313, 317, 321, 322, 327, 329, 330, 333, 336, 339, 343, 347, 349, 351, 358, 361, 367, 369, 374, 382, 393, 409, 418, 419, 430, 434, 436, 441, 442, 446, 448, 451, 453, 454, 456, 462, 464, 466, 468, 473; критична С., 58, 106, 177, 259, 295; прогресивна С., 52, 260, 261, 310; реїфікована С., 26, 28, 67, 110, 163, 210, 243, 265, 311, 333, 377, 431, 442, 443, 451, 453; справжня С., 51, 61, 78, 122, 146, 260, 404, 468; фальшива С., 32, 162, 178–179, 185, 246, 289, 306–307, 317, 331, 333–334, 339, 358, 380, 404, 419
Світлове малярство, 242
Свобода, визволення, несвобода, 9, 16, 23, 32, 33, 63, 69, 81, 90, 94, 108, 174, 179, 195, 199, 209, 222, 227, 232, 234, 235, 246, 260, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 278, 281, 287, 290, 299, 303, 304, 306, 311, 312, 317, 323, 324, 338, 341, 346, 348, 350, 363, 368, 369, 382, 393, 400, 401, 409, 426, 431, 471
Секс, сексуальність, ерос, еротичне, любов, 18, 27, 71, 76, 94, 97, 179, 207, 240, 269, 316, 344, 394, 425, 444
Секуляризація, 10, 12, 16, 33, 42, 46, 79, 124, 147, 155, 197, 369, 415
Сентиментальне, 37, 43, 80, 94, 96
Серйозність, 60, 102, 173, 267, 268, 270, 336, 377, 423, 416, 420, 422, 428, 457
Символ, символічне, 14, 29, 90, 96, 117, 135, 145, 186, 239, 272, 319, 375, 439, 441, 466
Символізм, 132, 239, 319
Синтез, 18, 66, 83, 84, 117, 126, 137, 139, 149, 152, 171, 191, 202, 230, 245, 251, 253, 258, 289, 301, 313, 362, 371, 407, 409, 476
Скасування мистецтва, 46, 338, 423, 430–431
Скульптура, 26, 56, 74, 87,127, 219, 227, 309, 403, 440, 441
Сліпота, сліпий, 9, 35, 44, 99, 104, 118, 122, 135, 139, 151, 158, 183, 193, 202, 244, 245, 260, 285, 307, 331, 338, 339, 358, 368, 369, 420, 425, 443, 458, 462
Смак, уподобання (*див. також* Естетика), 21, 25, 55, 62, 92, 96, 102, 160, 224–226, 266, 333, 383, 414, 421, 447, 459
Смертність *див.* Смерть
Смерть, мертві, *mort, mortuus*, вбивче, згубне, 12, 36, 45, 49, 61, 71, 72, 77, 97, 106, 127, 180, 183, 184, 191, 259, 264, 269, 275, 295, 302, 336, 339, 363, 371, 374, 375, 389, 394, 406, 432, 443, 454

Смуток, меланхолія, 198, 207, 292, 368, 377
Сновиддя, 19, 24, 122, 132, 188, 305, 346, 416
Соліпсизм, 64, 348, 349, 391–392, 412
Соціалістичний реалізм *див.* Реалізм
Соціальний характер, 19
Соціологія, 17, 28, 35, 53, 75, 309, 316, 328, 337, 354, 379, 383, 485
Специфічне, специфікація, 34, 57, 65, 117, 129, 180, 181, 199, 192, 196, 222, 236, 243, 245, 261, 272, 276, 277, 279, 285, 288, 296, 411, 447, 465, 475, 476
Сплін, 59, 131, 146, 159, 375
Спогад, *memento*, нагадування, Мнемозина, 27, 72, 79, 93, 95, 99, 106, 113, 115, 126, 137, 153, 158, 164, 180, 182, 186, 289, 298, 308, 325, 330, 348, 350, 356, 370, 383, 403, 434
Споглядання, 22, 373, 450, 472
Споглядання, 22, 99, 113, 166, 214, 338, 418, 450, 472, 473
Споживання, 27, 30, 36, 37, 53, 130, 232, 235, 249, 317, 319, 328, 337, 355, 368, 377, 394, 421, 451, 454
Споживча вартість, 27, 30, 37, 306
Спонтанне, спонтанність, 52, 69, 87, 100, 146, 213, 231, 232, 236, 254, 261, 262, 283, 326, 329, 360, 361, 371, 424, 436, 467, 469, 479
Спорт, 141, 427
Справдження бажань, 22
Сприйняття, 14, 33, 36, 37, 40, 46, 49–50, 52, 53, 71, 76, 89, 90, 94, 96–100, 102, 104–106, 109, 118, 121, 123, 135, 154, 159, 173, 180, 181, 186, 187, 199, 204, 205, 219, 224, 229,232, 240, 245, 248–249, 254, 257, 264, 268, 269, 288, 292, 295, 315, 316, 317, 329, 330, 348, 352, 353, 356, 359, 360, 366, 382, 385, 389, 392, 396, 397, 401, 403, 404, 416, 430, 433, 442, 443, 449, 454, 461, 462, 465–466, 467, 468, 469, 470, 473, 477, 487 С. мистецтва 16, 23, 25, 27, 30, 49, 62, 87, 94, 99, 100, 116, 126–127, 129, 139, 145, 152, 157, 162, 166–167, 169, 213, 224, 239, 240, 243, 286, 288, 328, 329, 338, 340, 359, 390, 406, 417, 419, 420, 451, 468
Статика, 217, 239, 241, 282, 300, 303, 391, 436, 471
Стиль, стилізація, 29, 35, 36, 50, 55, 75, 108, 110, 112, 153, 188, 216, 221, 235, 236, 238, 248, 258, 278, 280, 289, 290, 303, 305, 335, 339, 354, 393, 399, 414, 424, 425, 431, 436, 437, 439, 441, 454, 475, 483
Страждання, 33, 45, 61, 73, 77, 91, 93, 104, 153, 154, 157, 314, 333, 348, 350, 356, 432, 434, 441, 462
Суб'єкт, суб'єктивність (*див. також* Об'єкт, об'єктивність): історична ситуація суб'єкта, 13–14, 24, 31, 47–49, 52–53, 59, 70–71, 87–91, 94, 109, 118–119, 156–157, 161–163, 185, 189, 199, 209, 212, 217, 221–222, 230–231, 234–235, 266, 270, 276, 287, 294, 302, 303, 312–314, 323, 330, 336, 356–357, 368, 375, 385, 392, 425, 434, 440, 443, 449; суб'єкт та об'єкт, суб'єктивність та об'єктивність у виробництві

20–22, 36–37, 39–41, 47–48, 50, 52, 54–55, 58–60, 63–64, 65–66, 73–74, 78–79, 83–84, 86, 96, 104, 106, 109–110, 111, 118–119, 121–122, 146, 154–155, 157–158, 159, 174, 177, 180, 195–196, 204, 206–208, 214, 226–239, 261–262, 273, 279, 282, 286–287, 294–295, 296, 299–301, 311, 322, 335–336, 349, 352–354, 365, 369–370, 375, 377, 379–383, 386, 402, 433, 443, 462–463, 470, 475–476; суб'єкт та об'єкт, суб'єктивність та об'єктивність у рецепції 21, 22–23, 26–27, 28, 31, 59, 64, 86, 99–100, 101, 104, 151–152, 153, 173–174, 192, 222–224, 226, 238–239, 327–328, 329, 330–331, 338, 348, 355–357, 360, 368, 377, 388, 393–394, 398, 399, 404, 412, 416–417, 419–420, 424, 443, 449–450, 463–464, 465, 472, 475–476, 478

Сублімація, сублімувати, 13, 16, 18, 21, 72, 76, 132, 141, 179, 182, 219, 236, 254, 266, 303, 304, 323, 338, 340, 395, 401, 403, 408, 421, 425, 426, 428, 443, 457, 464, 475

Субстанція, субстанційне, субстанційність, 14, 29, 53, 63, 75, 78, 108, 112, 116, 121, 124, 127, 142, 182, 193, 195, 199, 209, 211, 246, 248, 258, 270, 272, 303, 313, 349, 350, 397, 413, 420, 421, 425, 447, 449, 451, 484

Судження: С. про мистецтво, 17, 69, 102–103, 105, 116, 136, 154, 192, 223, 225–226, 257, 274, 285, 288, 294, 304, 305, 313, 329, 330, 334, 339, 351, 377, 378, 405, 446, 449, 459–460, 468, 473; С. в мистецтві, 83, 138, 170–172, 175, 187, 188, 190, 288, 304, 329–330, 333–334, 389, 410

Суспільство: мистецтво як антитеза С., 18, 24, 26–27, 41, 52, 63, 78–79, 93–95, 99, 131–132, 138, 157–158, 183, 232–233, 261, 264–265, 275, 284, 301, 303–305, 306–309, 314–316, 317–319, 331, 333–334, 338–340, 342, 343–344, 346, 409, 418, 419, 424–425, 450, 453, 461, 468; мистецтво, визначене С., 9, 13, 15, 18, 36, 47, 52, 65–66, 80, 122, 126, 140, 180, 184, 197, 205, 215, 219–220, 228–230, 244–245, 260, 261, 263, 274, 278–279, 281–282, 284, 292–293, 294–295, 301, 305–309, 311–315, 317–319, 320, 326, 330. 334–335, 336–337, 340–341, 342, 343, 344, 349–350, 352–353, 357, 358, 360, 363–364, 369, 378, 384, 388, 393, 404, 408, 412, 413, 416, 417, 429, 438, 440–441, 453, 458, 462, 467–469; негативність мистецтва проти негативності С., 20, 36–37, 49, 119, 279, 310–311, 313, 320, 336–337, 346, 349, 412; С. як об'єкт мистецтва, 16–17, 167, 171, 303–305, 309–311, 334–335, 336–337, 347; функція мистецтва в С., 9, 14, 22, 28, 30, 3233, 47, 57–58, 88–89, 153, 161–162, 215, 220, 286–287, 293, 303, 305, 307–308, 317, 319–320, 322–323, 325–327, 330, 337, 341–342, 353, 357, 397, 416–418, 422, 430, 431–432, 459

Сутнє, 14, 51, 114, 129, 151

Суть, сутність, природа, істотне, суттєве, характер (мистецтва, художніх творів), 10, 17, 22, 27, 53, 75, 137, 139, 142, 147, 149, 150–151, 152–153, 169, 226, 240, 241, 272, 284, 306, 331, 333, 341, 342, 347,

352–353, 356, 367, 372, 383, 384, 403, 406, 416, 428, 431, 435, 448, 450, 454, 468, 470–472, 479–480
Сформоване *див.* Формування
Сюрреалізм, 41, 48, 61, 81, 132, 295, 308, 345, 391, 400, 402, 428, 455

Табу на образи, 37, 97, 145, 374
Табу, накладання табу, 9, 23, 36, 51, 65, 71, 85, 96, 112, 129, 131, 160, 162, 166, 175, 222, 266, 283, 332, 374, 384, 409, 413, 424, 426, 433, 436
Ташизм, 43, 58
Тварина, тваринне, 22, 65, 76, 90, 95, 101, 116, 143, 156, 165, 171, 244, 295–296, 385, 425, 428, 440
Тваринний *див.* Тварина
Тема, тематика, тематичне, 16, 18, 20, 21, 53, 69, 89, 118, 121, 123, 169, 174, 204, 209, 237, 257, 258, 260, 295, 304, 309, 310, 313, 319, 331, 332, 336, 337, 431, 435, 453, 455, 464, 468, 474, 476, 489
Темне *див.* Чорне
Тенденція, 16, 30, 36, 43, 47, 53, 57, 75, 76, 81, 106, 271, 331, 404, 417, 459, 473
Теологія, християнство, релігія, 10, 16, 33, 60, 80, 89, 121, 143, 183, 209, 234, 267, 268, 269, 362, 363, 400, 424, 427, 436, 456, 469
Теорія, 11, 17, 18, 21, 51, 59, 67, 80, 89, 92, 100, 103, 107, 110, 118, 128, 133, 137, 147, 155, 159, 163, 166, 169, 176, 193, 215, 226, 260, 270, 274, 284, 318, 320, 324, 328, 332, 335, 346, 349, 352, 358, 366, 380, 397, 421, 428, 429, 433, 436, 441, 442, 445–447, 450, 452, 454, 455, 468, 469, 471, 473, 474, 475, 480
Техніка, технологія, 38, 40, 43, 44, 47, 52, 53, 54, 55, 58, 63, 65, 67, 68, 69, 81, 84, 87, 88, 97, 98, 125, 143, 146, 148, 158, 177, 184, 196, 211, 213, 239, 252, 261, 262, 281, 284, 287, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 310, 326, 353, 361, 364, 377, 378, 381, 383, 387, 407, 414, 417, 434, 451, 455, 458, 459, 479
Технічні процедури (техніка), 30, 39–40, 44, 52–55, 58–59, 66, 82, 86–87, 108, 126, 133, 158, 160, 184, 187, 195, 200, 203, 208, 259, 261, 282, 284, 285, 287, 290, 282–293, 298, 301, 349, 364, 377–378, 387, 391, 392–393, 407, 431, 441, 451, 458, 462, 468, 479
Товар, 26, 30, 36, 38, 85, 97, 99, 105, 162, 265, 290, 294, 301, 305, 307, 318, 319, 321–322, 340, 275, 400, 404, 419, 422
Тотальність, 10, 23, 28, 46, 47, 68, 72, 77, 80, 98, 114, 119, 126, 132, 138, 141, 150, 157, 179, 191, 194, 201, 209, 212, 215, 230, 242, 246, 252, 255, 270, 283, 294, 315m 320, 321, 354, 386, 393, 406, 408, 414, 434, 442, 462
Тотожність, тотожне, 11, 13, 14, 18, 38, 44, 76, 90, 104, 108, 109, 126, 129–130, 136, 152, 153–154, 160, 173, 180, 184, 193, 200, 202, 207, 217, 219, 222, 240, 254, 260, 272, 297, 308, 364, 392, 410, 429, 434, 435, 462, 463, 467, 470, 473

Трагедія, 17, 55, 138, 270, 312–313, 383
Трагічне, 45–46, 177, 269, 270, 312, 323, 325, 455–456
Традиції, 78, 100, 160, 191, 193, 230, 234, 244, 249, 253, 274, 283, 290, 333, 361, 370, 392, 394, 399, 403, 429, 450, 459, 460, 467
Традиція, традиційне, 10, 12, 25, 30, 35–36, 37–39, 42, 45, 47, 50, 54–55, 63, 65, 68, 79, 86–88, 121, 127, 128, 138, 169, 173, 192, 193, 195, 196, 203, 208, 215, 217, 219, 230, 235, 244, 247, 249, 253, 262, 264, 267, 272, 279, 283, 287, 290, 299, 335, 347, 350, 352–353, 361, 370, 373, 392, 397, 398, 403, 414, 429, 430, 446, 454, 458, 460, 466, 470
Трансценденція, трансцендувати, 20, 24, 42, 46, 67, 77, 109, 112, 119, 145, 174, 178, 182, 185, 191, 236, 244, 257, 277, 311, 321, 341, 348, 349, 355, 378, 381, 412, 414, 417, 419, 434, 442, 443, 457
Трепет, 35, 75, 112, 113, 114, 119, 164, 348, 360, 383, 443
Тривалість, 46, 102, 104, 113, 115, 119, 184, 220, 239, 241, 257,278, 340, 374
Туга (Жага, жадання), 27, 51, 77, 93, 104, 117, 147, 155, 176, 182, 217,253, 332, 356, 370, 380, 451, 452

Універсалії, універсальність, 272, 276, 277, 300
Універсальне, універсальність, 49, 55, 63, 68, 75, 83–84, 117–118, 127, 133, 136, 138, 159, 180, 192, 196, 218, 219, 222–224, 225, 228, 233, 235, 245, 246, 253, 255–257, 262, 270–274, 277–278, 280, 288, 295–296, 311, 317, 343, 352, 354, 397, 399, 408, 415, 425, 446–447, 455, 461, 469–471, 478, 480
У-собі, буття в-собі мистецтва, 40, 110, 114, 118, 122, 143, 145, 146–147, 150, 151, 155, 157, 173–175, 182, 230–231, 238, 249, 276, 297, 302–303, 306, 321, 332, 338, 356, 358, 371, 378–380, 383, 386, 387, 394, 399, 417, 421, 471
Утверджувальне, утверджувальність, 10, 19, 50, 61, 71–73, 105, 108, 126, 130, 146, 148, 153, 157, 194, 209, 218, 219, 240, 257, 279, 314, 325, 329, 335, 339, 349, 379, 398, 429, 466
Утопія 51, 57, 84, 147, 160, 179, 182, 185–186, 191, 212, 217, 235, 246, 314, 321, 332, 349, 363, 418, 419, 432, 470
Утрата об'єкта, 49
Участь, 325–326, 341
Уява, 13, 20, 40, 58, 70, 73, 95, 164, 169, 186, 219, 230, 234, 291, 310, 379, 435

Фальшива свідомість *див.* Свідомість
Фантазія, 20, 37, 51, 67, 116, 192, 234, 235, 236, 294, 349, 400, 442; фантастичне мистецтво, 33
Фантасмагорія, 143, 144, 146, 178, 256, 346
Фашизм, 81, 82, 238, 316, 338, 342

Феєрверк, 46, 114
Фетиш, фетишизація, фетишизм, 30–31, 38, 46, 65, 85, 105, 135, 140, 147, 158, 249, 265, 294, 306, 307, 308, 332, 333, 340, 358, 377, 391, 397, 399, 416, 428, 454, 457
Філістерство, філістерський, 18, 22, 25–26, 80, 104, 131, 137, 165, 202, 205, 243, 245, 285, 313, 324, 338, 350, 356, 358, 394, 442, 475
Філологія, 206, 220, 359, 458, 466, 481
Філософія історії, 29, 35, 52, 64, 112, 129, 153, 155, 199, 361, 362, 436, 458, 467, 478
Філософія: Ф. і мистецтво, 12, 23, 29, 51, 64, 85, 89, 109, 117, 127, 129, 133, 168, 174, 177, 179, 180, 191, 199, 221, 229–230, 263, 280, 299, 320, 346, 348, 357, 361, 366, 369, 375, 385, 386, 397, 401, 426, 430, 435, 436, 442, 447, 449, 457, 460, 462, 465, 467, 469, 472, 473, 476, 479, 481, 483, 484; Ф. мистецтва (*див. також* Естетика), 89, 128, 168, 169, 176–177,243, 263, 351, 355–356 ; *prima philosophia* 46
Фовізм, 63
Форма, 14, 18, 21, 27, 30, 37, 47, 51, 52, 57, 66, 67, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 91, 92, 96, 107, 110, 112, 117, 125, 130, 142, 143, 144, 147, 149, 150, 154, 158, 159, 164, 166, 168, 171, 178, 180, 187, 188, 191, 193, 195, 198, 199, 201, 207, 213, 221, 226, 238, 246, 254, 258, 263, 265, 271, 272, 275, 276, 295, 296, 298, 299, 305, 310, 319, 326, 328, 339, 347, 357, 358, 361, 362, 365, 366, 369, 371, 372, 374, 375, 379, 381, 382, 385, 389, 390, 391, 392, 398, 400, 407, 410, 413, 414, 416, 421, 427, 434, 435, 438, 441, 449, 451, 454, 455, 457, 466, 469, 476, 478, 481, 483, 486; Ф. і зміст 14, 17, 23, 39, 70, 104, 108, 125, 171, 193, 195, 198, 199, 201, 202, 221, 258,268, 310, 319, 343, 345, 375, 390–391, 466, 475
Формальна естетика *див.* Естетика
Формування, сформоване, 27, 74, 151, 152, 160, 175, 180, 182, 195, 198,202, 208, 213, 253, 255, 257, 258, 283, 286, 301, 309, 313, 324, 333, 336, 349, 357, 370, 388, 390, 391, 394, 406, 408, 410, 412, 440, 445, 457
Фотографія, 35, 81, 156, 211, 278, 305, 348
Фрагмент, 18, 85, 89, 118, 127, 174, 201, 211, 234, 246, 254, 255, 257, 268, 283, 349, 376, 377, 383, 457, 483, 488
Функція, функціоналізм, 42, 54, 58, 67, 87–88, 143, 162, 185, 203, 259, 262, 271, 275, 288, 298, 303, 305, 306, 332, 337, 340, 341, 362, 365, 402, 406, 430, 454
Футуризм, 342, 429

Хаос, 194, 216, 238, 252, 279, 317, 363
Хитрощі розуму, 16, 235, 300
Християнство *див.* Теологія
Художнє ремесло, декоративно-ужиткове мистецтво, 84, 293, 315, 403

Художній твір, 14, 16, 18, 20, 25, 27, 41–43, 45, 46, 52, 54–55, 58, 60, 62, 63, 65, 66–67, 74, 78, 80, 81, 83–84, 87–89, 99, 104, 109, 114, 116, 118, 119–127, 133, 135, 139–142, 143, 145–146, 148, 149, 151–152, 154, 156, 158, 160, 164–166, 168–169, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181–183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 270, 274, 275, 276, 278, 280, 283, 285, 287, 288–289, 292, 294, 299, 301, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 315, 317, 320, 322, 324, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 338, 339, 340, 341, 346, 348

Цирк, 113, 115–116, 132, 164–165, 219, 252, 323, 373, 385, 418
Цікавість, незацікавленість, 21, 23, 25, 92, 213, 301, 407, 417, 445, 448, 453, 455
Ціле, 14, 23, 78, 112, 141, 142, 151, 191–193, 197–198, 200–202, 208, 212–215, 230, 240, 242, 250, 254–255, 318, 399, 406, 407, 410, 434, 453, 487

Чари, 32, 37, 49, 54, 64, 65, 67, 74, 85, 96, 104, 112, 129, 179, 185, 190, 211, 222, 232, 235, 236, 240, 264, 267, 278, 292, 299, 305, 310, 311, 312, 333, 369, 382, 387, 408, 443, 457
Чари, 32, 37, 79, 85, 186, 292, 305, 400, 406, 438, 455
Час, темпоральність, 38–39, 46, 48, 62, 120, 139–140, 149, 161, 177, 187, 189, 201, 202, 239, 241–242, 260, 261, 262, 290, 296, 298, 300, 307, 331, 335, 342, 371, 395, 400, 424, 435, 477
Чисте мистецтво, чистота, 401, 414
Чорне, темне, 61, 74, 186, 249, 278, 381
Чужість Я, 59, 150, 231, 233
Чужість, чуже, 47, 110, 114, 116, 118, 137, 140, 166, 167, 174, 197, 248, 249, 356, 364, 424–425, 459
Чуттєва подоба ідеї, 75, 127, 151, 219, 462, 472
Чуттєве, чуттєвість (*див. також* Чуттєва подоба ідеї), 22, 26–28, 61, 85, 115, 117, 122–128, 129–133, 135, 137–138, 150–151, 178, 179, 185, 207, 219, 237, 265, 297, 329, 331, 354, 356–357, 366, 369–370, 373, 395–396, 419–420, 461
Чуття, 20, 29, 54, 141, 188, 224, 269, 286, 298, 360, 398, 418, 443, 448, 451, 476
Чуття форми, 159, 200, 297, 298, 302

Шифр, 37, 51, 97, 105, 116, 131, 132, 162, 207, 302, 307, 314, 382, 404
Шок, 120, 165, 384, 428, 431

Щастя, 16, 24, 28, 29, 61, 102, 117, 165, 179, 186, 207, 279, 314, 360, 370, 387, 418, 426, 428, 454, 464, 474, 479

Югендстиль, 29, 123, 161, 212, 319, 322, 346, 362, 363, 375, 391, 425, 431

Я, 16, 23, 47, 157, 160, 162, 180, 227, 322, 330, 338, 342, 369, 402, 419, 441, 464
Якість, рівень, 16, 20, 25, 46, 58, 63, 87, 112, 123, 126, 129, 135, 182, 196, 200, 207, 210, 221, 224, 232, 234, 248, 251, 253, 254, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 271, 276, 281, 285, 287, 288, 289, 295, 301, 308, 309, 310, 316, 328, 332, 334, 337, 339, 346, 353, 358, 361, 388, 393, 394, 395, 396, 398, 402, 417, 420, 421, 429, 433, 442, 448, 455, 458, 459, 463, 469, 471, 473, 475, 483

Apparition, 114–120, 125, 134
Commedia dell'arte, 188, 275
Documenta, 248
Fait social, 15, 304, 309, 325, 339, 360, 408
Happening, 144, 347
L'art pour l'art, 16, 228, 302, 306, 319–320, 322, 346, 431
Metier, 65, 66, 289–290, 292, 395, 459
Memento див. Спогад
Mort, mortuus див. Смерть
Prima philosophia 46
Promesse див. Обіцянка
Sachlichkeit, 61, 67, 88, 89, 150, 163, 213,
Spleen, 59, 131, 146, 375,
Tour de force, 148–149, 251–252, 296
Trompe l'œil, 150

Μετέξις, 122, 151, 164, 183, 203, 206, 234, 273
Υωρις, χωρισμός, 15, 113, 138, 151, 180, 270, 469

Теодор Адорно

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

Переклав з німецької
Петро Таращук

Відповідальна за випуск *Тетяна Соломаха*
Редактор *Володимир Затуливітер*
Технічний редактор *Ольга Грищенко*
Коректор *Тала Грузинська*
Комп'ютерна верстка *Василя Маруцинця*

Підписано до друку 12.02.02.
Формат 84 × 108 1/32. Папір офсетний №1.
Гарнітура Times New Roman Cyr.
Зам. № 2-509 Л.

Видавництво Соломії Павличко "Основи".
01133, Київ, бульв. Лихачова, 5.
Тел./факс (38-044) 295-25-82, (38-044) 295-86-36.
E-mail osnovy@ukrnet.net

ЗАТ "Віпол" ДК №15.
03151, Київ, вул. Волинська, 60.

Адорно, Теодор.

А 31 Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. — К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2002. — 518 с.

ISBN 966-500-207-4

"Теорія естетики" видатного німецького філософа, соціолога та музикознавця Теодора Адорно (1903–1969) не менш суперечлива й певною мірою парадоксальна, ніж світ, у якому ми живемо. Автор поєднує найвищий ідеалізм із суто догматичним матеріалізмом та детермінізмом. Попри неактуальну нині полемічну спрямованість і свій характер "речі в собі", твір буде цікавий усім, хто прагне збагнути незбагненне, наблизитись до розуміння тієї великої загадки, яку називають мистецтвом.

ББК 87.8

"Нині вже стало очевидним:
ніщо, пов'язане з мистецтвом,
не є самоочевидністю — ні його
внутрішнє життя, ні його відносини
з навколишнім світом, ні навіть
його право на існування.
...абсолютна свобода в мистецтві,
завжди обмеженому чимсь окремим,
почала суперечити споконвічній
несвободі всього світу. Становище
мистецтва в цьому світі стало непевним.
Незалежність, якої воно досягло,
відкинувши свою культову функцію
та її образи, живилась ідеєю гуманізму.
Що менше в суспільстві гуманізму,
то непевніша ця незалежність".

Теодор Адорно