

науково-технічному прогресі, негативним наслідком якого є людська бездуховність і аморальність. З іншого – в хаотичній розрусі, в результаті якої настає суспільне виродження. Але водночас Винниченко висловлює надію, що людству вдасться уникнути фатального кінця й побудувати гармонійне досконале суспільство, що, на його думку, є абсолютною нормою буття в світі.

Література

1. Баран Г. Вивчення роману В.Винниченка "Сонячна машина" на уроках української літератури // Українська мова та література. – 2000. – №14. – С. 4–6.
2. Винниченко В.К. Сонячна машина / Передм. О.Гнідан. – К.: Сакцент Плюс, 2005. – 640 с.
3. Гайванович І. Винниченкова система конкордизму як проект саморегуляції суспільства // Молода нація: Альманах. Вип. 3. – К.: Смолоскип, 2000. – С. 180–192.
4. Грищенко В. Батіг, пряник чи мікроб інтересу? (Погляди В.Винниченка на будь-яку владу одних людей над іншими в романі "Сонячна машина") // Українська мова і література в школі. – 2000. – №6. – С. 69–72.
5. Новейший философский словарь – 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
6. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
7. Сиваченко Г. "Сонячна машина" В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // Слово і час. – 1998. – №1. – С. 65–71.
8. Сиваченко Г. "Сонячна машина" В.Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя // Слово і час. – 1994. – №1. – С. 42–47.
9. Сорока М. Місце для утопії: Про роман В.Винниченка "Сонячна машина" // Критика. – 2006. – №7/8. – С. 33–36.
10. Федченко П. "Треба б наблизити до найбільшої реальності...": Про "Сонячну машину" В.Винниченка // Київ. – 1989. – №1. – С. 157–160.

Н.І.Михальчук

Естетизоване життя як провокація: музичний проект буття проти принципу реальності ("Раб краси" В.Винниченка)

Філософська історія терміна "естетичний", за Г.Маркузе, відображає репресивне трактування чуттєвих пізнавальних процесів, "порядку чуттєвості" ("Ерос і цивілізація", розділ "Естетичний вимір"), але первісно він означав "пов'язаний з почуттями", а мета естетичного полягала в досконалості чуттєвого пізнання. Ця досконалість визначалась як краса.

Повторюючи тезу О.Баумгартена, Г.Маркузе наголошує на внутрішньому зв'язку цього терміна з інстинктивним задоволенням, при якому "естетичне задоволення, як і раніше, залишається задоволенням" [1].

Феномен естетизму, що зводиться до визнання краси вищим благом і вищою істиною, а насолоди красою – вищим життєвим принципом, був вперше обґрунтований романтиками. У спільній для романтизму тенденції до заглиблення у внутрішній світ людини треба шукати і витoki концепції музикального як безпосереднього вираження чуттєвості.

Ф.Шіллер протиставляє "внутрішнє" як "музикальне" "зовнішньому" як "пластичному": "Залежно від того, відтворює поезія предмет, як це роблять зображувальні мистецтва, чи, подібно музиці, тільки називає відомий стан духу, не маючи для цього необхідності у предметі, вона може бути названа зображувальною (пластичною) або музикальною" [2]. Ця тенденція у розумінні музикального знайде пізніше своє теоретичне вираження у Гегеля, який розглядає його включеним у світ історичної духовності, через призму філософії культури: головне завдання музики – дати можливість прозвучати "пустому "Я", "самості", тому способів, яким "внутрішня суть відповідно своїй суб'єктивності та ідеальній душі віддається своїм порухам" [3]. Предмет музики, за Гегелем, – чиста суб'єктивність, "душа, що звучить".

Натомість Новаліс, Вакенродер, Тік розглядають музику космологічно, через призму "філософії природи", бо це – її "звучащая душа", яку можна виразити тільки в музикальній формі. Така музика "тотожна метафізичній праоснові буття" [4]. Ця тенденція знаходить своє продовження у філософській концепції А.Шопенгауера, філософії музики Вагнера і у Ф.Ніцше. Спільним для обох тенденцій є твердження, що предметом музики є душа, "внутрішнє", відтак естетичний вимір буття постає як здатність душі, і що "тільки в царстві романтики музика дома" (Гофман). "Саме як романтика музика досягла найвищої зрілості і досконалості" [5], – скаже пізніше М.Бахтін.

Герой оповідання В.Винниченка "Раб краси" – це герой з романтично-естетичним ставленням до світу, що перебуває (герой) у пошуках естетичної цінності існування. Його загострена чуттєвість постає як безпосереднє, природне начало: "Мені од всього сумно... Сонце заходить – сумно, дощ іде – сумно... А надто як сонце заходить" [6]. Така чуттєвість знаходить своє вираження у музиці: "І вже про череду забуду, про все... Тільки граю..." (с. 55). С.Кіркегор, чия концепція музики зазнала впливу романтиків і водночас стикається з ідеями А.Шопенгауера, називає таку чуттєвість "абсолютним предметом музики" [7]. Вона передає становлення, рух почуття, зміну емоційних станів і постає у "згуках", у внутрішній

динаміці, у послідовності моментів і дає безпосереднє вираження тому, що неможливо впіймати у строго фіксованих образах: "Ось згуки заплакали, забились, і тихо мерли, як лист восени... Тихше, тихше... І вмить... згуки насмішкувато струснули тугу, засяяли радістю... І знову згуки тихше, тихше... Їх менше, менше... Один всього... а далі цілий гурт згуків..." (с. 61). За А.Шопенгауером, музика, на відміну від усіх інших мистецтв, – безпосереднє вираження волі, що становить сутність буття, виражаючи "силу, бурю, нетерпіння, пристрасть": "повітря сколихнулось, розірвалось, згуки... скажено понесли і закрутились у бойовому танці" (с. 61).

Філософія життя мислить саму категорію життя як безлику реальність, субстанцію, яку неможливо осягнути раціональними засобами. Музика, за Ф.Ніцше, якраз і є вираженням цієї стихійно-безособової сили, яка підпорядковує людину подібно до стихії, бо може бути споглянута нею зсередини, оскільки людина сама теж є проявом життя: "А згуки лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме Життя плило на них. Убране в сміх і сльози, радість і страждання... І душа його (Василя)... повна того самого сміху й сліз... росла, давила груди..." (с. 61). Музика через сферу емоцій дозволяє відчувати безпосередню пульсацію життя, безперервний, безупинний процес його розвитку.

Відвертаючись від природного світу, воля не відмовляється від усіх предметних опорних пунктів: "Василь... дивився на все і ніби ховав собі те все в душу" (с. 60). Музика виступає як праоснова всіх речей, оповідання дає космічно-онтологічне її розуміння, бо мелодія – перша форма руху в універсумі і "споглядувана у своїй реальності є для матеріальних речей спосіб уподібнення ідеям", вона тче "...із тіла звуків і тонів чутний універсум" [8]. Така музика тотожна з метафізичною праосновою буття, з метафізикою несвідомого душевного життя, втіленого у музиці: "Ось сопілка захурчала, дві ноти... затріпались у повітрі, – і в очах стоїть картина. Поле. На горі... сиве жито; хитається і слухає веселих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що вже... за селом сонце розставило в небо свої пальці і зараз буде тепло-тепло... Внизу хтось клепає косу, скрипить десь віз, ...пасеться череда... і звідти біжать дві ноти" (с. 54). Така музика – найглибша насолода, бо є гармонією, яка дарує героєві згоду з самим собою: у ній несвідомо, безпосередньо, неререфлектовано, втілене у прекрасну форму – "згуки" – виступає чуттєве начало.

Космізм музики як "чутного універсуму" поєднується з вираженням у ній життя душі, "найглибших снів душі" (Тік): "Вони думають, що я сплю... А я й не сплю, а так..." (с. 55). Відтак душа розглядається як мікроуніверсум, співзвучний душі природи. Реальність музики для героя – це реальність універсуму – гармонії.

"Дослідження еротичних коренів мистецтва відіграє важливу роль у психоаналізі; проте їх робота і функція помітні скоріше в самому мистецтві, ніж у художнику" [9]. Через сублімовану естетичну форму – "Він (згук) жаліється на щось комусь. Кому? Життю? На що? На те, що йому, Василеві, так тяжко, так дуже тяжко жити?..." (с. 61) – виявляє дію несублімований зміст: зв'язок мистецтва, музики з принципом насолоди, задоволення, навіть якщо ця чуттєва радість – від розколу, порушення гармонії. Вільна гра творчої уяви санкціонує істину почуттів, що "здіймала з дна душі стовпи думок і почувань" (с. 61) як естетичну цінність, і робить можливою свободу від принципу реальності: "Василію! Ходім!.. Уже йдемо!.. Чуєш?" (с. 61). Тільки під час пауз в естетичній насолоді, "протрезвління", бо він "як п'яний" (с. 62) від естетичного розчинення у природі Василь повертається до повсякденної дійсності. Це повне занурення у споглядання природи, забування при естетичній насолоді нею власного "Я" покривається поняттям "вчувствование". Початки теорії "вчувствования" – у концепції краси Гердера, який, виступаючи проти естетичного формалізму І.Канта, підкреслював, що всяка краса виразна: форму ми називаємо прекрасною, оскільки вона є вираженням внутрішнього життя, що його ми самі "вчувствуємо" у форму. Як істотний зміст цього "вчувствования" Гердер визначає "досконалість гармонії частин для загальної життєвої мети цілого". Цю досконалість ми знаходимо вищою мірою, здійсненою у душі людини, тому в естетичному враженні ми витлумачуємо видимі форми предметів за аналогією з нашою душевною організацією. Проте сам Кант, вважаючи єдиним завданням мистецтва задоволення, яке надається його (мистецтва) формою, даючи порівняльну оцінку окремих видів мистецтва, відводить музиці особливу роль. Він вбачає у музиці тільки мистецтво вишуканої гри відчуттів, музика говорить тільки через відчуття, без понять, у ній більше чуттєвої насолоди ніж культури. Ідея "вчувствования" була відновлена школою романтичної поезії, особливо Новалісом, який підкреслював, що людина настільки глибоко може проймається насолодою природою, що відчує себе єдиною з нею, причому зникне розрізнення між "Я" і "не-Я", а сам предмет буде здаватися одухотвореним. У оповіданні це пантеїстичне розчинення окремої душі в одухотвореному "Все": природа розглядається як всеобіймаюча сутність, а враження від неї стає естетичним символом, втіленим у музиці, і його значення належить не до "рассудочного" світу, а до невиразно відчутного. Ф.Шіллер, перебуваючи під сильним впливом І.Канта, запозичив у нього різке розмежування окремих душевних здібностей і не приділяє глибокої уваги психологічному аналізу процесу "вчувствования". Проте різні сторони душевного життя у цьому процесі тісно пов'язані між

собою, особливо почування і уява: "Ось сопілка захурчала... – і в очах стоїть картина. Поле. На горі... сиве жито..." (с. 54).

Герой відчуває гіпнотичну силу музики, естетизм зумовлює спрагу насолоди, знемагання ("томление"), незрозуміле для самого героя, – "щось ссе у грудях, хоч ріж" (с. 55) – і водночас прагнення звільнитися від безпосереднього, естетичного ставлення до світу, бо воно не дає людині свободи: "І душа його, як раб..." (с. 61). Але свідомість героя не може пробитися через броню безпосередності, тому "Тітка Саня й одшіптувала, та не пособляє" (с. 55).

Ідеалізм мусив у свій час змиритися з тим, що психоаналіз "зазіхнув" на душу художника і на художній твір: романтичний порив до трансцендентного обертається бажанням задоволення, що визначається душевно. Так проявляє себе "цинізм психоаналізу" (П.Слотердайк).

На думку Ф.-Т.Фішера, така природа нашої душі, що вона цілковито вкладається у явища зовнішньої природи, приписує цим явищам, у яких немає нічого спільного з будь-яким вираженням, відомі настрої з допомогою мимовільного і несвідомого акту. Головна цінна складова "вчувствования" проявляється тільки завдяки тому, що ми вкладаємо у речі і природу нашу моральну сутність – пантеїстичне прагнення до возз'єднання з природою: Василь – "тужливий син степів...", "нічний вітерець" – "син неба і степів". "Один з них грав, бо так було потрібно, а другий радісно підхоплював сі згуки, грався ними..." (с. 51). Крім того, безпосереднє "вчувствование", за Фішером, найчастіше відбувається в галузі звуків.

У європейській філософії початку ХХ ст. була популярною ідея, згідно з якою західноєвропейська культура знайшла своє найбільш чисте вираження саме в музиці. Ця думка стала центральною у філософсько-історичній концепції О.Шпенглера, на думку якого західна душа у своїй тузі за нескінченним народжує новий спосіб самовираження, а саме музику.

Власне шпенглерівська ідея музикальності західної душі бере свій початок від характерного для німецької філософії, починаючи від романтиків і А.Шопенгауера, інтересу до музики, як особливої, що відрізняється від інших, форми мистецтва. Цей інтерес до музики і її подальше філософсько-культурне осмислення має місце у Ф.Ніцше і Р.Вагнера.

"Мій зв'язок з музикою, – пише Ф.Ніцше, – це факт надзвичайної ваги для розуміння тієї психологічної проблеми, яку я собою становлю" [10]. Романтизм, ілюзорний світ, перед яким тьмяніє дійсність, вираження німецького духу – це любив Ніцше у музиці і подолання цього було справою його життя. Як самодостатнє мистецтво чистого звуку, музика, що перестала служити життю як цивілізації, бо "Мейстерзінгери" – відповідь

німецької культури французькій цивілізації" [11], як "последыш" культури, – згубна. Це жіночна сила, спокусливий світ, який пробуджує пристрасні енергії і сама ж вириває їх до останку, музика – це демонічне: "...Василь не чув її (Катерини). Весь блідий, з своїми запалими щоками, над якими горіли якимсь чудним і страшним світлом очі, з криво-болісно стуленими губами, він дивився в той сад і не рушився (с. 61). Тому "остерігайся музики" – таке застереження Ф.Ніцше.

За Г.Маркузе, зв'язок між задоволенням, чуттєвістю, красою, істиною, свободою і мистецтвом теж відображається у понятті естетичного. Але такий естетичний вимір не може зробити принцип реальності загально-значущим: світ естетичного за своєю суттю нереалістичний – проблему свободи Маркузе пов'язує з категорією сили: "...його (естетичного виміру) свобода від принципу реальності досягається ціною **безсилля** перед реальністю" [12]. Г.Маркузе розглядає естетичні цінності як такі, що можуть служити для прикрас, створення настрою, але жити з цими цінностями – це привілей геніїв або "печать декадентської богеми". Реальний світ – "світ принципу виробництва", а феномен естетичного відмежовується від етичного, теоретичного та практичного ставлення до світу. Зрештою, і "єдино можливе розуміння естетики, при якому можна вичерпати всю її сферу... полягає в тому, що називають її головною проблемою: всебічно зрозуміти і пояснити естетичне ставлення людини до дійсності у його своєрідній відмінності від етичного, практичного та теоретичного ставлення" [13].

Етичний вимір оповідання пов'язується з проблемою вибору, який мав би вирішити конфлікт між вимогами дійсності та прагненням душі і подолати естетичну безпосередність. Акт вибору вольовий, а Василь – меланхолік, реагує смутком на всі прояви дійсності. Знемагання романтики пов'язують з меланхолією, з постійним прагненням до чогось не зовсім визначеного. Тому за героя вибирає саме життя: обставини, природа, соціальне середовище, а його ставлення до світу залишається суто естетичним: "Естетичним началом може називатися те, завдяки чому людина є безпосередньо тим, чим вона є" [14], – стверджує С.Кіркегор, визначаючи романтичне світовідчуття як естетичне. Відтак виникає антиномія мистецтва й етичного.

Ідея калокагатії визначала суть ще давньогрецького мистецтва і була обґрунтована в естетичній теорії Аристотеля, для якого естетичне і моральний зміст мистецтва – неподільні. Функція музики в оповіданні – насолода чистим задоволенням, вона творить добро, даючи чисту і природну насолоду.

Актом вибору мало б стверджуватися абсолютне розмежування добра і зла. Його усвідомлення привело б до відмови від краси як найвищого принципу, що не визнає абсолютності цих протилежностей: "Художня творчість у деяких випадках – певна атрофія совісті, навіть необхідна атрофія совісті, та етична вада, без якої йому, мистецтву, не бути. Щоб бути добрим, мистецтву довелося б відмовитися від доброї половини себе. Єдиний спосіб для мистецтва бути свідомо добрим – не бути".

Як романтик, Василь навіть не намагається поглянути на принцип естетизму з погляду іншого, не романтичного "Я". Особистість жінки (Катерина) опиняється в полі дії його власного "Я" і не розглядається як самостійна реальність, а тільки як "реальність для іншого", як момент у його власному внутрішньому світі, імманентно. Принцип трансценденталізму, витлумачений естетично, не дає можливості знайти в реальності друге "Я", а тільки пережити його в уяві: "Яке визначення виразить сутність жінки? "Буття-для-іншого"... Те, що існує для іншого, ніби не існує насправді, і сам прояв його повністю залежить від цього іншого" [15]. Те, що саме жінка виступає в якості "іншого", пояснюється не тільки тим, що у внутрішньому житті романтика любовні взаємини відіграють завжди чи не найважливішу роль, а й тому, що найвищу насолоду романтик бачить у напруженому еротичному переживанні: "І те, що він грав, ніхто ніколи не чув, бо то грало його серце" (с. 56). Від романтизму іде у С.Кіркєгора зацікавленість музикальним як безпосереднім вираженням еротичної чуттєвості: "В еротично-чуттєвій геніальності музика має свій абсолютний предмет" [16]. Музикально-еротична чуттєвість Василя має безособистісний характер, це сила, що підпорядковує людину, як стихія. Власне, не просто жінка є предметом бажання естетика, – він насолоджується власною насолодою, тому "Так любиш, чи що? – Не знаю..." (с. 59). Ф.Ніцше висловив ту ж думку: "Люблять, зрештою, не предмет бажання, а власне бажання" [17]. Краса і добро протистоять один одному. Краса – основа і причина пристрастей душі, а добро має співпадати з перемогою над ними. Така краса не визнає розмежування добра і зла, альтернативи абсолютного, бо вона руйнує безпосередність, тому герой не є моральним чи неморальним, він є блаженим, "чудним" (с. 361). За Шеллінгом, моральність, так, як і неморальність, зумовлюється роздвоєнням. Герой оповідання – натура безпосередня, що ясно не усвідомлює, що дає їй насолоду, і ця неререфлектованість надає тим самим більше привабливості його образу, безпосередньому вираженню його пристрастей.

Відтак категорія краси знаходить інший вимір. Т.Ліппс підкреслює, що "у змісті прекрасного є деяке вище протиріччя: я знаходжу в прекрасному

хотіння і діяння або можливість до цього, **силу**, або ж я знаходжу безперешкодне самозживання і самозадоволення" [18]. Самозживання протистоїть хотінню і діянню, і ця суперечність досягає вирішального значення там, де йдеться про прекрасне і піднесене. Завдяки цій суперечності піднесене ставиться у явну протилежність до непіднесеного, але виразно прекрасного. Сфера піднесеного – це сфера наявної і дієвої сили, сфера непіднесеного прекрасного – це сфера насолоди, спокійної, але такої, що себе зживає.

Феномен естетичного не має також виправдання перед судом теоретичного та практичного розуму. Архаїчне мислення, мислення у його первісному стані, мислення, "що не мислить" (П.Рікер), відрізняється від того, що культивоване, "приручене" для досягнення матеріальних результатів. За Леві-Строссом, це архаїчне мислення – несвідома логіка людської душі, або "спонтанне дике мислення, що продовжує існувати у мистецтві" [19]: "...то були вже не згуки дерев'яної засмальцьованої палички, а гострі, колючі думи, які... билися в душі. І, вриваючись туди, вони з болем впивалися в серце, дряпали мозок, і серце нило, а в голові здійснювалися картини" (с. 55).

Цьому мисленню наша цивілізація, яка протиставляє мистецтву логізоване життя у цивілізованому світі, "забезпечує статус заповідника" (Р.Вейман) – "в саду", "за прутами" (с. 64), а логіка людської душі, "серця", мусить відчужуватися від самої себе заради досягнення матеріальних інтересів: цивілізація – це відхід від логіко-натурального порядку, який вимагає з'ясувати автентичну істину – "найнятися", – що ніколи неспроможна погамувати спрагу душі, яка опирається цьому прогресивно-регресивному рухові, плоди якого обіцяють відчуження: "з душею розлучать" (с. 52) (даний підхід ширше розкритий у статті О.Г.Ковальчука "Модель альтернативної історії як гіпотеза: ідеологемні інтенції краси ("Раб краси" В.Винниченка)").

Це своєрідне провіщення втрати мистецтвом суспільних функцій. Соціум здійснює десакаралізацію, розмежовує "пережите" і "мислиме". Г.Башляр, усупереч вірі у найвищу цінність раціонального розуму, вказує на деміфологізацію світу соціумом: "Ми, безперечно, знаємо, що ми втрачаємо. Зненацька це цілий всесвіт..., це наш **психічний природний порив**, що уривається, ламається, втрачає віру і престиж (звідси остракізм). Нам так було треба зберегти цілісне бачення світу. Але саме цю потребу і треба подолати" [20].

Ф.Теніз проводить знамениту межу між спільнотою, яка будується на афективних та духовних узах, і суспільством, заснованим на раціональних

інтересах та контрактах – "найнятися", – що "хоч серце зв'язи з серцем, розірвуть" (с. 52). Ера суспільства настає після ери спільнот і виглядає як форма занепаду. Це провіщує теми О.Шпенглера: протистояння між культурою і цивілізацією, остання становить собою застиглу і мертву форму першої. Тому для участі у культурі, вищим проявом якої є естетична діяльність, треба вискочити із матриці цивілізації, стати її аутсайдером, мандрівником – "чудним", бо логіка "поглинає" естетику.

Література

1. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 190.
2. Шиллер Ф. Сочинения. – Т. 6. – М., 1957. – С. 452.
3. Гегель Г. Сочинения. – Т. 14. – М., 1973. – С. 99.
4. Миттенцвай И. Музыкальное в литературе. – Л., 1987. – С. 113.
5. Бахтин Н.Н. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 25.
6. Винниченко В. Раб краси. – К., 1997. – С. 55. Далі, цитуючи за цим виданням, вказуємо у тексті сторінку.
7. Цит. за виданням: Гайденко П. Трагедия эстетизма. – М., 1970. – С. 156.
8. Шиллер Ф. Цитована праця. – С. 208.
9. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 190.
10. Цит. за виданням: Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 25.
11. Там само.
12. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 176.
13. Мейман Э. Эстетика. – М.: Госиздат., 1919. – С. 63.
14. Цит. за виданням: Гайденко П. Трагедия эстетизма. – М., 1970. – С. 156.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Мэйман Э. Эстетика. – М.: Госиздат., 1919. – С. 90.
19. Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: Прогресс, 1975. – С. 300
20. Культурология XX в.: Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 145.

В.П.Хархун

Міфічний світ тоталітаризму (збірки М.Рильського 30-х років)

Відомо, що протягом розвитку світової цивілізації міф оприявнювався по-різному. Ключові домінанти у різновекторності його кодифікування можна означити так: "сказання істинне" – "сказання вигадане". У першому