

Марія ШКЕПУ

ПРОБЛЕМА «СМЕРТІ МИСТЕЦТВА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО

*«Чистий розсудок не породжує нічого розсуд-
ливого, як і чистий розум не породжує нічого
розумного»*

ГЬОЛДЕРІН

*«...коли не знаходиш вічність у собі,
не знайдеш її більше ніде»*

К. Нойка

Феномен «смерті мистецтва» розглядається мистецтвознавством у двох, рівною мірою обмежених, ракурсах. Перший аспект відображає негативні процеси в логіці розвитку мистецтва і, відповідно, пов'язується з кризовими особливостями його постмодерністського періоду. Другий аспект являє собою не стільки спрощення, скільки нерозуміння позитивної траєкторії смерті мистецтва (філософії, науки та інших абстрактних форм суспільної свідомості) в контексті логіки історичного розвитку названих колись філософією сутнісних сил людини. Мистецтвознавство (і не тільки воно) впадає в шок від «блюзнірства» припущення, що «мистецтво може вмерти», оскільки позитивність такої прогресії мистецтва до його трансформації у безпосередність художньо-естетичного багатства реальної людини розуміється буквально, а саме так, що людство перестане потребувати і створювати художні образи в архітектурі, скульптурі, живопису, літературі, музиці, безкінечної суміші їх взаємоперевтілень тощо.

В цьому вульгарному розумінні логіки розвитку мистецтва та його місця в логіці історичного розвитку людини (як єдності мислення, чуттєвості та моральнісної волі) мистецтвознавство демонструє не тільки неправомірну обмеженість власними «спеціалізованими» підставами, і, відповідно, консервацію мистецтва у видокремленому статусі, але й нерозуміння того, що проблеми художньо-естетичного розвитку людини не здійснюються з основ мистецтва як такого. Як форма суспільної свідомості мистецтво лише «виконує функції» художнього відображення часопростору життєдіяльного світу суспільства у цілому і людини зокрема, а також теоретичної рефлексії своїх методологічних підстав. Цілісний же розвиток людини є можливим лише на засадах суспільного способу її життєдіяльності та її ж безпосереднього розвитку як розвитку її чуттєвої безпосередності.

Таким чином, як негативний, так і позитивний ракурси феномену «смерті мистецтва» пов'язані не з основою мистецтва як такого, адже, як і інші форми суспільної свідомості, не маючи власної основи, мистецтво має лише відносно самостійні підстави. У зв'язку з цим феномен «смерті мистецтва» лише опосередковано пов'язаний з підставами мистецтва, а безпосередньо зумовлюється основою його (а також філософії, моралі, науки, релігії) історичного виникнення саме як *форми суспільної свідомості*¹.

В історичному розвитку такою основою виступає суспільний розподіл праці на її матеріальну та теоретичну форми. Історичний розрив основи історії зумовлює те, що сама суспільна свідомість диференціюється на форми і представляє всезагальне в його гранично абстрактній формі — у філософії. Таким чином, суспільний розподіл праці підказує нам логіку становлення розвитку в ідеально-теоретичній формі, коли основа суспільно-історичного розвитку повинна зрозумітися у її суперечливості, що є абсолютною умовою розв'язання цієї, відчуженої за часів та природою власною історичного та теоретичного становлення суперечливості.

Отже, абстрактно-теоретичне становлення універсального способу мислення в філософії є абсолютною підставою формування універсальної чуттєвості людини. В цьому полягає феномен випередження філософією реального плину речей навіть при тому, що на рівні чуттєвого відображення дійсності саме мистецтво випереджує час історії. І в цьому ж становленні усі форми суспільної свідомості з'явилися необхідним опосередкуючим моментом діалектики чуттєво-предметної самосвідомості і теоретично суспільної самосвідомості людства і виразилися в діалектиці мистецтва та філософії, яка з необхідністю опосередковується мораллю як теоретичної форми волевиявлення людини.

Але суспільний розподіл праці одночасно став основою виникнення класів, держави, приватної власності на засоби виробництва, а в цілому — засадою перетворення форм суспільної свідомості на умовно самостійну сферу ідеального (передусім — в логічному значенні) відображення так званого суспільного буття. Названі вище соціальні, політичні та економічні похідні суспільного розподілу праці не могли не привести до того, що всі форми суспільної свідомості (мистецтво в тому числі) були і є ідеологічно навантаженими. Без розуміння внутрішнього зв'язку перерахованих вище похідних суспільного розподілу

¹ Форми суспільної свідомості у їх значенні як опосередкованих форм суспільної практики та форм визначення всезагального в особливій формі ідеального часто і неправомірно ототожнюються з емпіричними формами буденної свідомості, або з рівнями свідомості. У такому разі втрачається їх субстанційна та особлива природа, яка містить у собі субстанціальний та категорійний характер людської чуттєвості, мислення та волі.

праці унеможлиблюється і розуміння історичного та ідеологічного навантаження форм суспільної свідомості, суспільної та особистісної мотивації поведінки інтелігенції в історії, а також соціополітичних та ідеологічних підстав відмирання форм суспільної свідомості як прогресивної тенденції історичного розвитку цілісності людини.

Саме виокремлення форм суспільної свідомості і конституювання їх в статусі теоретичної самосвідомості людства було відсутнім у первісному синкретизмі художньо-естетичного, морального, логічного². Яке ж відношення до генезису мистецтва має названий розподіл праці? З погляду мистецтвознавства — ніякого. Адже, думаючи, що воно досліджує «конкретні» прояви художнього світу, мистецтвознавство консервується в просторі формально логічних абстракцій, тому що, не відаючи того, «оперує» саме абстрактними образами (само по собі, цей факт не містить ніякого професійного «злочину» і відповідає «предмету» науки про мистецтво, бо воно таки за своєю суттю — наука, і цьому повинно відповідати). Інша справа, що в цьому «хірургічному» оперуванні художніми образами щонайбільше пояснюються причини їх виникнення, але не досліджуються процеси повернення їх природи в безпосередність людської чуттєвості. Не випадково, що мистецтвознавство може говорити щонайбільше про «вплив мистецтва» на індивідуальну чи масову свідомість, про його «цінність» як дзеркала суспільних процесів (хоча в просторі постмодерністської суб'єктивістської методології і це стає неактуальним). А ось фундаментальна проблема розв'язання суперечності мистецтва та естетичного залишається поза увагою і зацікавленістю митців та мистецтвознавства. Це зайвий раз свідчить про те, що сучасне мистецтво та мистецтвознавство ніякого відношення до естетики не мають. Такий феномен підкреслювався ще А. С. Канарським: «Уся домарксова естетика, крім естетики Чернишевського, не знала **реальної потреби** в естетичному, тобто відмінної від потреби людини в мистецтві, в духовних феноменах. Саме ця обставина приводила до ототожнювання естетичного з прекрасним, а «байдужості» з «потворним», що в тому випадку є цілком логічним» [1, с. 101].

Але ж фундаментальною суперечністю суспільного розподілу праці є те, що він розчленував сутнісну цілісність людини на дві, удавано самостійні «сутності» — на мислення (яке в різних аспектах закріпилося в основі форм сус-

² Яскраво, послідовно і переконливо, на величезному обсязі історичного матеріалу ця відмінність представлена в «Листах без адреси» та «Мистецтво і суспільне життя» Г. В. Плеханова, як і в працях К. Леві-Стросса та інших представників антропологічної школи. Але чи включена естетична історія антропології в навчальних програмах мистецтвознавчих навчальних закладів?

пільної свідомості) та чуттєвості (яке закріпилося, передусім, за сферою «нищості» існування). Звичайно, кожна з цих протилежностей містила в собі іншу як «своє інше» (Гегель) (адже протилежності існують як *тотожність протилежностей*) і, відповідно, у знятому вигляді відтворювалася як в кожній з форм суспільної свідомості, так і формах безпосереднього існування суспільного буття. В аспекті означеного вище дуалізму сутності окреслюється крайнощі відчуження мислення та чуттєвості, які протягом історичного розвитку конституювалися у відчуженому дуалізмі нерозумної чуттєвості та нечуттєвого розуму, який, як зазначив класик, існував завжди, але не в розумній формі.

Отже, означена тотожність протилежностей відтворювала і відтворює себе у всіх суспільних явищах. У формах суспільної свідомості вона відтворює себе у вигляді суперечності приховано присутньої в них *абсолютної основи* (особливим чином трансформованій в кожній з форм свідомості основи суспільного розвитку) та *умовної передумови* (власної підстави кожної з цих форм). У мистецтві — це суперечність мистецтва як *теорії естетичного* та *художньої безпосередності* такої (генезис видів мистецтва унаочнюють складний процес еволюції теорії та «практики» сутнісної чуттєвості людини через естичне оволодіння простором та часом людських почуттів). В філософії — це суперечність (чи тотожність протилежностей) *теорії сутності та універсального розвитку людини*, що постає історико-філософським генезисом сутнісної самосвідомості людини та *практичного способу втілення часопростору історії в цьому генезисі*. В моралі це суперечність *теорії моралі* як генезису імперативів моральної волі людини та не менш суперечливої *практики волі (моральності)* людини в суспільно-історичному процесі. В науці — це суперечність генезису *наукових систем пізнання*, що відображають не лише накопичення знань про світ, а перш за все, логіку науки в контексті логіки історії, та *практики наукового знання* в логіці технологічного розвитку продуктивних сил. В релігії — це суперечність *іраціонального генезису відчуження* у його абстрактному відбутті в образі Бога як «досконалої людини» та *практики оберненого зняття історичного простору та часу історії невідбуття* людини реальної.

Означені суперечності наповнені вкрай напруженими, багатими і неочікуваними подіями та знаннями, які потребують дослідження та розуміння саме з абсолютної основи людської сутності й не обмежуються схематизмом наведених вище суперечностей. Разом з тим, саме цей «схематизм» є необхідним для адекватного розуміння внутрішнього «коду» мистецтва та форм суспільної свідомості у цілому. Без нього методологія мистецтвознавства не може бути іманентною сутності мистецтва саме як форми суспільної свідомості і не може допомогти справитись з вульгаризмами розуміння прогресивного значення «смерті мистецтва» як умови подолання відчуження людини від власних сут-

нісних сил та необхідного для цього її естетичного, логічного та моральнісного розвитку як єдиносутнісних явищ.

Оскільки суспільний розподіл праці був абсолютно необхідною умовою становлення і теоретичного вираження сутнісних сил людини³, а, як зазначалося вище, в історії таке становлення відбувається в класичних способах виробництва⁴ і, відповідно, супроводжується не тільки класовим відчуженням, але й відчуженням матеріальної та теоретичної форм діяльності, то екстраполяція і вичерпаність дуалізму сутності розкрилися в класичному капіталістичному суспільстві. У знятому вигляді вона постала в абсолютизованій розірваності мислення та чуттєвості людини через крайнощі протиставлення її розуміння в гегелівській та фейєрбахівській філософії. Таким чином, фейєрбахівська чуттєво-предметна обмеженість відчуженої людини знаходить своє доповнення в обмеженій (ідеалізованій, відірваній від реальності) гегелівській всезагальності теоретичної форми самосвідомості.

Але ця філософська дихотомія відображає реальну дихотомію людини в суспільстві. На одному теоретичному полюсі суспільної діяльності ми знаходимо «надприродну», «надчуттєву», абстрактно-всезагальну (не випадково діалектика як всезагальний закон розвитку пізнається на об'єктивно-ідеалістичній основі) людину. На матеріально-виробничому полюсі діяльності людина постає природно-фізіологічною, «розумно спустошеною, залежною від природи» істотою, суб'єктом, який не піднявся до суспільної самосвідомості. На полюсі розумової праці, вищою квінтесенцією якої є філософія — це ідеальна, «чиста», одностороння тотальність особистості, індивідуальний образ доведеної обмеженістю суспільного предмету діяльності до абстрактного існування; на полюсі безпосередньо матеріальної праці — це тотальна однобічність індивідів, предметом діяльності яких, в свою чергу, є окремі сторони емпіричних предметів, розчленованих промисловими технологіями. На першому полюсі — стан відчуження, на другому — процес відчуження.

В цій ситуації складалося враження, що рух до пізнання, теоретичне та художнє втілення істини, добра та краси закріплювалося за формами суспільної

³ Феномен становлення дотепер залишається малодослідженою і малодоступною для розуміння теоретичною проблемою, оскільки його розуміння потребує філософської освіченості такого рівня, який, на жаль, залишається чи не найбільшим дефіцитом історичної самосвідомості. З класиків лише Гегель визначив його зміст. З філософів ХХ ст., яких можна вважати авторитетами в розшифровці цього складного явища можна назвати радянського філософа-практика Е. В. Ільєнкова, румунського філософа К. Нойку і нашого сучасника О. Босенка.

⁴ Всі цикли цього становлення пройшла лише Західноєвропейська цивілізація.

свідомості, а хиба, потворне та зло укорінювалося в способі буття не окультуреного (безкультурного) соціуму. Але це враження є досить поверховим. По-перше, до породженого способом його історичного буття та виробничими функціями «некультурного соціуму» не може бути претензій — він безграмотний не за власною волею. По-друге, синдром Доріана Грея в його потворно рафінованій формі був і є властивим суб'єктам форм суспільної свідомості. І не тільки через індивідуалістичну природу інтелектуальної та художньої діяльності, але, передусім, через їх місце в системі суспільного виробництва та ідеологічну природу форм суспільної свідомості, що породжує досить складні світоглядні мутації.

Проблема в тім, що в системі відчуження основи історії становлення категорійного змісту істини, добра та краси відбувається одночасно зі становленням некатегоріальності, «несубстанціальності» (Гегель), але реальності змісту неістинного, потворного та зла. «Похвала глупоті» Е. Роттердамського, «Квіти зла» Ш. Бодлера та «Естетика потворного» К. Розенкранца — лише окремі сходинки та констатації безкінечних трансфузій та сумішей краси та потворного, істини та хиби, добра та зла, мімікрії та приховування несубстанційності зла, потворного та хиби в форми істини, добра та краси.

Отже, процес розгортання нерозвиненого ідеалу у всезагально-історичний («загальнозначущий» — Аристотель) ідеал відбувався як процес усе більш явного відриву змісту чуттєвої культури особистості, суспільного саморуху його (ідеалу) розвитку до конкретної реальної форми. Тому першою «смертю мистецтва» (хоча на той час таке словосполучення не вживалося) в класичній основі культури є його зняття Гегелем в системі філософії, що викладено в його лекціях з естетики. Генезис видів мистецтва німецький філософ виводить в контексті часопросторового генезису Ідеї, що відображала сходинки такого становлення в художніх образах і, одночасно, долала в них «несуттєвість чуттєвості» (Гегель).

Насправді, фундаментальну постановку питання «смерті мистецтва» поставлено О. Шпенглером у відомій праці «Занепад Європи». Дійсно, марне заперечення та відмова неklasичної філософії від теоретичних досягнень попереднього історико-філософського процесу, представлених в німецькій класичній філософії системою діалектики, і перехід на ірраціональні підстави розуміння картини світу (які звужувалися до світу суб'єктивності), не могло не пережити перший шок «кінця історії». «Філософія життя» прагнула звільнити чуттєву безпосередність від раціонального «тягаря», адже нестерпність мислення не тільки позбавляла чуттєвість її безпосередньої (у розумінні не опосередкованості культурою) свободи (у Сартра навіть лунало: «Якщо я спробую мислити свободу, вона вже зникне»). Нестерпність мислення прово-

кувалася неможливістю його зняття в практиці почуттів, коли почуття у своїй безпосередній практиці стають теоретиками.

Що то був шок агонії вичерпаної основи класичної історії філософи не-класичного спрямування не розуміли, не хотіли чи не могли розуміти. Зрозумілим має бути те, що подальша формалізація мистецтва була лише від-гуком та супроводжуваним моментом категоріальної спустошеності філософії, а разом вони відображали завершеність класичного відчуження і необхідність виходу на нову основу розвитку історії.

Можна скільки завгодно волати щодо того, що ці «дихотомії», «антино-мії», «розірваність протилежностей» відносяться до «лінійного пізнання» класики, яке вписується в ньютонівську механічну структуру світу, де чітко зрозуміло, де «верх», «низ», «ліве», «праве», і протиставити аргумент на ко-ристь того, що сучасний світ є «полілінійним». До тих пір, поки основа класич-ного відчуження не долається, «полілінійний» світ перетворюється на хаотич-ну поліфонію суміші аморфності та деформації, регресу та свідомого самознищення, ентропії постмодерністського гатунку. Але на цій основі він не має жодних шансів не тільки стати гармонійною історією — історія втрачає можливість продовжуватися, адже відчужені соціальні, політико-економічні та ідеологічні похідні провокують процеси, які аж ніяк не можуть «втішитися» «самодостатністю» сучасної філософії, мистецтва, моралі тощо.

Сучасне мистецтво та мистецтвознавство можуть «втішитися» лише тим, що негативна смерть сталася у всіх формах суспільної свідомості, що перекон-ливо відображено в їх методологічно-семантичному вакуумі — у некласичних підставах (та «посткласичних» як їх агонія) негативним чином покінчила з со-бою філософія, у позитивістських «методологічних» підставах (та їх неопози-тивістських та постпозитивістських варіаціях) покінчила з собою наука, у нео-томізмі покінчила з собою релігія, у постмодернізмі, за висловом директора віденського Музею сучасного мистецтва, «мистецтво агонізує та кидається під колеса сучасної цивілізації», у забезпеченні неомальтузіанських та неodarві-ністських «аргументів» на користь «дегуманізації інформаційної ери» як умо-ви її «розумної прагматизації» покінчила з собою мораль. Отже, теоретичні аспекти форм суспільної свідомості зробили собі характерні. Залишилася в осад-ку лише їх сумнівна практика. Але чи може втішитися такими інверсіями форм суспільної свідомості «Історичний Розум» інтелігенції, яка повинна виконува-ти високу місію теоретичного обґрунтування шляхів подальшого розвитку людини в історії та місця мислення, моральності та естетичного в її дійсному здійсненні, а не в готовності «з гідністю померти» (П. Козловські)?

Формалізація мистецтва, що «виробляє як таке», оповіщає світ про втрату своєї змістовності. В особі сучасного мистецтва ми спостерігаємо процес пере-

творення його в голу форму «враженої свідомості» (Е. Анчел). Але саме той спосіб виробництва, що приводить мистецтво до втрати діалектики чуттєвої змістовності, перетворює цю змістовність у теоретично-філософський зміст мислення. Загальна чуттєва розщепленість суб'єкту, що діє за логікою розщепленого предмету суспільної діяльності, знаходить своє доповнення в обмеженості абстрактної загальності філософської форми свідомості. Форми суспільної свідомості отримують видимість самостійного існування, вони дійсно починають уявляти собі що-небудь, не представляючи собою що-небудь дійсне, вони «емансипуються» від світу і трансформуються на «чисту теорію» — філософію, мораль, мистецтво тощо.

Саме в цій основі форми суспільної свідомості приречені на «відмирання». І не в тому розумінні, що зникне наукове пізнання, а в тому, що наукове знання має стати картиною світу кожної людини, філософія трансформується на сутнісну самосвідомість та спосіб мислення кожної людини, мистецтво відмирає не в розумінні зникнення пластичних форм відображення світу (навіпаки, вони отримують інтегративний та інтенсивний розвиток), а трансформується на розвинену естетику людської чуттєвості, релігія відмирає як повернення людської сутності до неї самої, мораль відмирає як процес втілення дійсної моральності.

Це здається утопією? Утопією є вступити в еру інформаційних технологій з убогим естетичним відображенням, сумішшю ерзац-знань у спустошеній голові, з такою «моральністю», у цілому — з таким рівнем «розвиненості» особи та з таким рівнем «розуміння» історичних суперечностей. Відмінність між цими двома підходами полягає в тім, що другий варіант веде до смерті історії (про що написано вже досить багато, але... надія на чудо — страшна в своїй інфантильності річ).

Таким чином, неокультурення засад відмирання форм суспільної свідомості провокує реінверсацію феноменології мистецтва у формах самознищення фундаментальних змістів естетичного й уподібнюється спробі «реінкарнації» естетичного у тіло загальнозначущості суб'єктивності. Проблема в тім, що така суб'єктивність не може бути загальнозначущою. Відчуваючи цю розбіжність, вона намагається довести несуттєвість для себе саме того, до чого в прихованому вигляді прагне. В одному і тому ж часі і просторі вона шукає те, від чого нібито відмовляється і відмовляється від того, чого бажає з печаллю і тугою того, хто усвідомив, що втратив і відсутність часу на приборкування часу. Спокій людини, що докладає максимум зусиль, щоб ховати себе, свої втрати і надії. Неподолання дуалізму сутності привело до того, що в хворому тілі агонізує хворий дух, і ця агонія висловлює себе заклинаннями бажань, які вже не можуть відбутися. Боги посміялися над людиною не в тому варіанті, про який писав Дж. Лондон. Людина дала їм можливість посміятися із себе тим, що

в бажанні захистити себе від мук і страху перед дисонансами з іншою людиною, вона відмовилася від почуттів узагалі.

Але що їй залишилося? Будь-які крайнощі виникають у виді агресії того, що не відбулося, або відчуттям поразки людини, що була «заслана на Землю» (К. Нойка). Хто вона? «Морський вовк» Дж. Лондона, чи «степовий вовк» Г. Гессе? Чи просто персоналізація галюцинацій суміші юнгівських «архетипів» (як звільнення від відповідальності за спосіб власного життя, перекладанні такої відповідальності на «передзаданість») і фрейдовської «підсвідомості», у якій живуть примари тих, кого ми любимо, але ніколи не будемо вільними сказати це їм. Можливо, від страху за їхній страх утратити цю умовну рівновагу з мізерним історичним буттям. Тому що якщо цей страх зникне, то на що вистачить мужності? А раптом почуття будуть жити менше? Метафізика виміру часу почуттів з часом/тривалістю буденного життя (з «щоденним часом» — П. Елюар) є вищою несвободою сучасної людини. Жах цієї несвободи в тому, що вона є добровільним відмовленням від краси, адже краса всюдишуща і падає в простір сприйняття навіть тому, що вона не прагне до того.

Подолання дуалізму філософії і мистецтва містить у собі необхідність подолання розуму і чуттєвості. Разом з тим, відсутність такого подолання актуалізує модифікацію ситуації кентавра — об'єднання спіритуалізму філософії з вульгарним натуралізмом сучасного мистецтва у тлумаченні чуттєвості (крайнощі, що породжують симулякри і продовжують симулювати себе герменевтичними зловживаннями в примарних самоідентифікаціях) перетікають у крайнощі абстракцій сучасного мистецтва і не менш натуралістичних проявів безпосереднього.

В обох випадках — смертельний вирок єдності людського духу і людських почуттів — відмова від розуму як теоретичної самосвідомості людської чуттєвості провокує мистецтво на варіативні ситуації неklasичного часу. З одного боку, така ситуація смерті філософії і мистецтва улаштувалася необхідністю перевтілення абстракцій крайнощів двох форм суспільної свідомості в безпосередність людського «Я» (ситуація Ніцше — життя — сюжет, опереточні гримаси трагедії, що завершуються божевіллям; перевтілення Ніцше — не просто клініка хвороби, а не пережита історія в собі і себе в історії). І справа не тільки в тім, що у випадку Ніцше таке божевілля було передзадане і фізіологічно — неklasика не тільки як новий тип філософствування, але і як нова форма конституювання естетичного була приречена на божевілля. І Ніцше був не єдиний, хто зійшов з розуму — зійшла з розуму історія і тим увійшла в простір мріяння почуттів.

Це була не висока трагедія, у якій гине позитивний герой. Це була обернена трагедія католії як теоретичної хвороби духу, що провокується відмовою

людини від всезагальних сенсів. Звідси трагедія здрібненої особистості, що агресивно пропонувала філософію знищення людини (Ніцше), песимізм розпаду культури (Шпенглер), даремні зусилля волі (Шопенгауер), перевтілення безпосереднього в крайнощі фізіологізації несвідомого (Фрейд), відмовлення від прекрасного і перенесення естетики в область нудоти (Сартр, Камо) і т. і. Звідси і хворобливий анамнез розсудку та естетичного. В цьому розумінні негативна діалектика естетичного Адорно не тільки базувалася на містифікації діалектики логіки, але й спиралася на таку містифікацію. Проте, вона виявилася дивно «продуктивною» в історичній перспективі, що, насправді, була починанням історичної ретроспективи. Причому не в розумінні рефлексії історії, яка, у пошуках основ світу та самої себе передбачає «*regressum in infinitum*» (Шеллінг), а в розумінні теоретичного обґрунтування доцільності такої регресії. Таким чином, процес вмирання філософії йшов поруч із процесом умирання мистецтва — вони взаємообумовлювали і взаємодоповнювали одне одного, адже розум не може зійти з основ чуттєвості без того, або чуттєве як естетичне не зійшло з основ розуму [2].

За цим усім — жах вічного сумніву і деспотизм слова «ніколи» — ніколи нічого не буде — «усе сказано в культурі» (К. Нойка), а єдина необхідність, що залишилася — здійснення сказаного — стало нездійсненим залишком. Можливо, назавжди. Назавжди ніколи. Сон, що став наявністю. «У сні приходять і проходить життя, у житті приходить смерть» (С. Далі). Негативна «смерть мистецтва» настає як акт смерті мистецтва життя.

Отже процес позитивного відмирання форм суспільної свідомості — це процес їх діалектичного (не сумарного) згортання в життєдіяльність мислення та почуттів окультуреної особистості. В цілому — це процес *перетворення історії та теорії культури на культуру теорії та історії, достовірною основою якого може бути лише дійсність міри людської сутності, яка збігається з дійсністю основи історичного розвитку.*

В сучасному мистецтві цей процес представлений своєрідним згортанням видів мистецтва в єдиному творі і зміні статусу твору сучасного мистецтва. В цьому контексті феномен арт-факту потребує осмислення з боку мистецтвознавства принципово з інших підстав. Адже очевидно, що, будучи об'єктивно обумовленим за формою, за змістом, цей процес залишається у полоні неklasичних підстав розвитку теоретичної свідомості в розвиток безпосередніх почуттів людини.

Що саме є змістом цієї практичної основи, в якій форми суспільної свідомості згортаються у всезагальну самосвідомість особистості? Тут форми суспільної свідомості не «парять» над суспільним буттям, зовнішньо відносячись до нього, а внутрішньо йому приптанні, стають безпосередньо продуктивною

силою сутнісних сил людини. Процес їх згортання в особисту безпосередню суспільну самосвідомість протилежний генетичному процесу їх історичного становлення та іманентний процесу знищення відмінності між розумовою та фізичною працею. Це супроводжується таким сходженням філософії в практику діалектичного способу творчості суспільних відносин, які начебто наповнюють всезагальністю всі інші форми свідомості. Це повинно привести до утвердження всезагального як принципу у реальному (кожному) індивіді, коли найбільш конкретним і всезагальним є суб'єктивне.

Сходження абстрактно-всезагальної самосвідомості в конкретно-всезагальну індивідуальну свідомість є процесом усупільнення універсального знання саморуку розвитку та перетворення його в універсальний засіб саморуку основ знання взагалі — суспільно-предметної чуттєвості. Адже ліквідація самовідчуження проходить той самий шлях, що і самовідчуження. Віднині немає необхідності у зовнішньому привнесенні знань про естетичне, правил про моральність — згідно мистецтву, моралі й таке інше. Це говорить про те, що почуття перестають бути зовнішніми, байдужими. Вони становляться дійсними (в єдності сутності та існування) почуттями.

Таким чином, подолання дуалістичності людської теоретичної самосвідомості й естетичної безпосередності людини за типом олюдної культури не є можливою з основ самого мистецтва. Навпроти, проблема культурологічних трансформацій мистецтва в сучасній історії окреслює необхідність виходу за межі окремої форми суспільної свідомості.

1. *Канафский А. С.* Диалектика эстетического процесса: Диалектика эстетического как теория чувственного познания. — К., 1979.
2. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург, 2008.