

СТЕФАН МОРАВСЬКИЙ. ПРО МАРКСИСТСЬКУ ЕСТЕТИЧНУ ДУМКУ

Переклад із польської Олексія Сінченка

Переклад зроблено за виданням: Morawski Stefan. O marksistowskiej myśli estetycznej // Estetyki filozoficzne XX wieku / pod redakcją K. Wilkoszowej. – Kraków, 2000/ – S. 133-158.

Три найвидатніші марксистки у сфері, що є тут предметом міркувань – Георгій Плеханов, Франц Мерінг та Поль Лафарг, публікували свої праці ще й у ХХ столітті, але їхня думка належить до попереднього. Плеханов перебував під впливом Іполіта Тена й пробував перетворити естетику на науку, подібно до механіки або біології. Мерінг звертався до соціобіографічних праць, а також до кантіанства, яке прагнув історіювати, точніше, соціологізувати. Лафарга цікавила насамперед суспільна функція певного твору в освітленні класово-диференційованої рецепції. Найкращим свідченням приналежності їхнього способу мислення до ХІХ століття є зіткнення власних естетичних передумов із німецьким натуралізмом – у випадку Мерінга – або ж несприйняття нового мистецтва (починаючи від імпресіоністів і Сезана) в ім'я ренесансних канонів – у випадку Плеханова.

У ХХ столітті першим видатним мислителем цієї орієнтації був Анатолій Луначарський, дослідник розлогих інтелектуальних горизонтів у головних естетичних напрямках своєї епохи. Він приятелював із митцями, розумівся на найновіших художніх віяннях. Від моменту, коли обійняв посаду комісара у справах культури, полемізував із ними доволі рішучо, однак доброзичливо. Він вийшов із постулатів «позитивної» естетики (під впливом Авенаріуса), але швидко взяв до уваги, поряд із біофізіологічними чинниками розвитку мистецтва, чинники соціологічні, надавши їм перевагу. Охоче шукав натхнення в царині різноманітних наук, прагнучи припасувати їхні результати до марксистського розуміння способів творення і сприйняття витворів мистецтва, його неперервності й безперервності, умов розквіту та занепаду. Постійно апелював до синтетичного методу досліджень – описуючи, оцінюючи та розбираючи всі аспекти естетичного простору, порівнюючи між собою різні царини мистецтва (писав про всіх, особливо поціляючи в замітках про театр і літературу). Завжди полемізував із Плехановим, Владіміром Фріче та Валеріаном Переверзевим, стаючи на бік Леніна-філософа у критиці їхніх односторонніх соціологічних підходів. Прослідковував, як зрештою це робили марксистки, суспільну генезу певного художнього твору, обмірковував його світоглядну субструктуру, особливо мав чуття на своєрідні пізнавальні й ідейно-політичні цінності твору. Водночас завжди пам'ятав про формальні цінності, які не протиставляв змістовим, а трактував їх як органічну цілісність.

Відрізняв мистецтво як ідеологічну експресію (у таких царинах, як література, театр, кіно та зображальне малярство або скульптура) від мистецтва як продукції (прикладна творчість, що обіймає також архітектуру). Однак його багата дослідницька діяльність не була систематизована. Естетику Луначарського потрібно вилушувати з теоретичної критики, яка була осердям його інтелектуальної енергії. Інші науковці в СРСР, які розпочали систематичну наукову роботу – як наприклад, згаданий дослідник мистецтва В. Фріче чи дослідник літератури В. Переверзев – переважно зосередились на дослідженні класового походження й класової функції художнього твору, зводячи його розгляд лише до одного розуміння: класове походження митця зумовлює його спосіб відображення дійсності, його психологію, точніше, його психоідеологію. Вони вважали, що психоідеологія пронизує всю тканину твору, відповідно і його композиційні та стилістичні властивості, і що між біографією автора та твором немає ані протиріччя, ані розподілу. Те, що Плеханов назвав «соціологічним еквівалентом», тобто експресією мистецького світогляду, що виникла з прийнятої класової позиції, повинно було охоплювати все – творчий процес, саму структуру твору та його сприймача.

Таке спрямування пізніше назване вульгарним соціологізмом. Однак його не можна звести до соціології літератури й мистецтва. Це був естетичний напрям, що прагнув, апелюючи до філософського матеріалізму, віднайти власний предмет дослідження. Очевидно, він не був тоді (тобто до початку тридцятих років) єдиним напрямом марксистської думки, але перебував у домінантному й упривілейованому становищі. Формалізм, як вже ми згадали, був доценту розбитий, бо підхід, що на перший план ставив мовну конструкцію й поетичне висловлювання, був визнаний за чужий соціалістичному світобаченню. Такої ж тональності набули дискусії з тими теоретиками (Валеріан Плетньов, Павел Керженцев, Фьодор Калінін, Борис Арватов, Ніколай Чужак), які, йдучи за Александром Богдановим, вважали, що пролетарська культура в цілому, і, відповідно, мистецтво чи естетика, повинні ґрунтуватися на безпосередньому симбіозі з продукцією, а не на виготовленні предметів, виокремлених із реального світу і призначених для пасивного (буржуазного) споглядання їхнього функціонального призначення. Позаяк робота є основою суспільного життя, зокрема ідеології, то на неї варто рівняти також мистецьку продукцію. Богданов писав про організацію досвіду, що набирає різних форм, залежно від історичної формації. Упорядкування живих образів повинно бути обробкою наявного матеріалу, тобто суспільної свідомості, за допомоги певної техніки. Мистецтво і краса не могли бути звільнені від цього сервітуту ані раніше, ані тепер. У так зорієнтованій естетиці творення стає важливішою цінністю, ніж цінність пізнання, хоч би й своєрідного.

Обов'язком колективної творчості, тобто організації досвіду, після жовтня 1917 року стало не відображення світу, а його співтворення – аналогічно до конструкторського, інженерного, фабричного. В освітлені таких передумов

документальний фільм, література факту, агітаційні плакати, репортерські світлини належали до найціннішої творчості. Однак продуктивістів, а особливо їхніх теоретичних очільників, оголошено фальшивими пророками, що грішать на однобічність, засліплення фанатичним прагматизмом, чим відтинають народні маси від найпрекрасніших взірців минулої творчості, а також безпідставно легковажать потребою відображення в мистецтві нової соціальної дійсності. В ім'я цих-таки принципів відкинуто механістично-матеріалістичну інтерпретацію мистецтва, ґрунтовану на рефлексології Івана Павлова й Владіміра Бехтерева, що її певний час поширювали А. Іванов і Валеріан Лебедев-Полянський. Інші претензії висувались до естетика-музикознавця Бориса Асаф'єва, який підкреслюючи емоціонально-енергетичну своєрідність звукової структури, мало приділяв уваги історичним джерелам і функції цієї естетичної царини, а також недостатньо аналізував міметичні зв'язки музичного сприймання (його концепція «інтонації» здавалась критикам надміру психологічною або й зовсім метафізичною).

Не пощастило також сполучити фройдизм чи бергсонізм із марксизмом, що у власний спосіб пробував реалізувати Александр Воронський, один із провідних літературних критиків двадцятих років. Він вказував на важливість для творчого процесу й художнього твору інтуїтивних елементів, що стоять на заваді раціоналізації, виражають аутентизм переживань та водночас виявляють те, що надчасове («снятие покровов»). Однак перевагу здобув підхід, репрезентований його супротивниками, згідно з яким відповідним мистецьким методом є «трансляція», завдяки своєрідному комплексу виражальних засобів, філософського (діаматичного) змісту, що сприяє оптимальній політизації функцій художнього твору.

Перелом, у цілому швидше нещасливий із погляду на офіційне санкціонування уніфікації поглядів, настав тоді, коли єдиним відповідним творчим методом визнано соціалістичний реалізм. У радянській естетиці було відкинуто генетично-функціональні, засоціологізовані, міркування, які зводили призначення художнього твору до показу певної класової перспективи (як наслідок підходу митця чи його суспільної позиції) його однозначних світоглядних декларацій, щоб на довгі двадцяти-тридцять років зайнятись дослідженням пізнавального вмісту твору, часто світоглядно розсвареного і класово неоднозначного. Таке зміщення акценту пов'язувалося з інакшим розумінням тенденційності художнього твору, вимірюваної не *explicite* проголошуваним партійним *credo* і не пропагандивно-дидактичним убранням свідомості сприймачів, а зв'язком між художнім (віртуальним) світом і його внутрішніми означуваннями (що передані за допомоги таких мистецьких засобів, як проведення акції, змалювання антагоністичних характерів, спосіб оповіді тощо) і реальним історичним процесом, спрямованим на революційні перетворення і становлення нового суспільства. Обрис такого мистецького методу очевидно найлегше було утвердити щодо літератури, особливо роману,

театру чи фільму. Тому саме оповідна література заклала парадигму реалізму в цілому. Вказано на відмінність ідеології в розумінні філософському й політичному від мистецької ідеології. У цій останній могли міститися взаємозаперечні підходи першого й другого типів. Більше того, митець приречений на історичні зміни міг, всупереч власним поглядам, виразити щось інше, ніж думав. Отже, ослаблено світоглядні санкції насамперед щодо класиків, яких часто називали виразниками народного характеру. Категорія народності замінила категорію партійності у вузькому розумінні, тобто в сенсі повної збіжності з прагненнями пролетаріату. Що ж до соціалістичного реалізму, то правила й надалі зобов'язували. Нічого не змінилось – ідеологія трактована як фальшива свідомість властива минулим епохам, а ретельна ідеологія, отримана завдяки марксизмові, який є свідомо застосованим фундаментом для актуального творчого методу.

У цій філософсько-естетичній кампанії, яка в зіставленні зі спрощеннями попереднього періоду була прийнята мислячими марксистами як благо, величезну роль відіграв мотив «повернення до джерел», тобто до естетичної думки Маркса. Його погляди тоді добре проінтерпретував Міхаїл Ліфшиц як багатші від Плеханівського спадку і відносно до його спрямування значною мірою протилежні. До Ліфшиця й інших дослідників, зосереджених доокруж часопису «Литературный критик», відразу пристав Дьйордь Лукач. Він очільний, найбільш знаний і найбільш компетентний представник марксистської естетики ХХ століття. Філософські кваліфікації Лукача перевершували всіх його попередників і ровесників аж до шістдесятих років. Перш, ніж стати мислителем, пов'язаним із комуністичним рухом, він пройшов славетну школу, засвоївши і в оригінальний спосіб артикулюючи думки, почертпутьі з «філософії життя» («*Lebensphilosophie*»), Сюрена Кіркегарда, ранньої феноменології Георга Зіммеля, Макса Вебера, баденського гуртка неокантіанців. Естетичну діяльність, інспіровану марксизмом, він почав у берлінський період (1931–1933), коли у кількох історико-теоретичних розвідках, присвячених класикам, розглянув проблематику реалізму, тенденційності, гуманістичного сенсу функції тогочасної літературної творчості. Після прибуття до СРСР, де перебував до 1945 року, він опублікував дослідження з історії найновішої історії літератури, насамперед німецької, а також французької та російської останніх ста п'ятдесяти років, окрім того, розвідки про становлення естетичної думки ХІХ століття. Основні його праці з галузі теоретичної естетики з'явилися лише в п'ятдесятих і шестидесятих роках, а саме «*Das Besondere als zentrale Kategorie der Aesthetik*» (1957) і «*Die Eigenart des Aesthetischen*» (1963), де він робив посилення на власні більш ранні міркування, присвячені насамперед питанням реалізму, однак значно відходив від них не лише з огляду на діапазон, але й на метод. Ці праці були першою спробою систематизації марксистської думки на зразок великих трактатів минулого.

За вірець йому був Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, чия філософія не меншою мірою, ніж Марксова вплинула на спосіб викладу й інтелектуальне наповнення згаданих праць. Мистецтво – каже Лукач – має підґрунтя в магії, з якої вивільняється завдяки *mimesis*. Мистецьке перетворення реального світу, за допомоги своєрідного, гомогенного медіуму (що відрізняє мистецтво від науки й філософії), пов'язане не лише з дистанцією щодо чогось, що нам дане (*für uns*), але й встановлює як пункт доцільності відносно відокремлену автономну духовну (культурну) царину. Така культурна (*für sich*) реальність вимагає власної історії мистецтва, що невпинно перетинається з суспільною історією, від якої вона залежна не лише в розумінні змісту, але й форми. Позаяк світогляд обумовлює те, що уявляється, як і те, що це уявлення завершене. Немає нейтральних світоглядів. Автентичний світогляд – тут матеріалістично-діалектичний – налаштований на охоплення цілісності (*Totalität*) історичного процесу на тлі ставлення людини до природи, вже підпорядкованої й окультуреної. Світогляд, що зі свого поля зору втрачає таку цілісність, хибний. Перший провадить митця до міметично-реалістичного методу, тоді як другий – до натуралізму або ж романтизму. Перший дає змогу митцеві брати участь у реальності, другий – спинятися на самих фактах або на абстрактних про них уявленнях. Згідно з першим, митець розповідає, другий зіштовхує його на ґрунт лише опису або фантазування. Реалізм, крізь попадання в осердя речі творчого бачення, дає змогу отримати т. з. вторинну безпосередність, чи доторкнутися до істотних рис того, що переживається через такий контакт зі світом. Інші методи приречені на безпосередність, що творить ілюзію правди (чистої об'єктивності), а власне, суб'єктивності. Реалізм здійснюється завдяки типовості відображення, конкретності обладнаній суспільно-історичною загальністю. Те, що типове – завжди своєрідне (*das Besondere*). У синкретичному трактуванні того, що конкретно-загальне, найвиразніше виявляються антропоморфічні й антропоцентричні властивості світу мистецтва, т. зв. органічне переплетення того, що внутрішнє (візія автора), й того, що зовнішнє (світ, яким обумовлений *mimesis*). Варто також додати, що мистецтво відрізняється від релігії відходом від трансценденції й спрямуванням уваги на історичну і природну реальності. Цьому мистецтво також завдячує своєю емансипаційною місією. Воно може бути тимчасово заангажоване політично, але насамперед переступає горизонти сьогодення до звільненої реальності, здезалієнованої. Цьому слугує інтенсивне віддзеркалення людської кондиції в її цілісному вимірі (*der Mensch im ganzen*), тобто в можливостях, що виходять поза актуальний стан із його неперервним обмеженням. Евокаційно-емоціональний вплив мистецтва ґрунтується на активному збудженні всіх владностей розуму. Найміцнішим вираженням цього є саме шедеври, що містять проекти тотальної емансипації, показані на прикладі індивідуальної долі чи індивідуального характеру. *Mimesis*, подібно як і його згущений різновид, яким є реалізм, виступає в різноманітному вигляді в усіх мистецьких царинах. Як універсальна естетична категорія, він мусить бути

також приписаний творчості від її витоків аж до сьогодення. Він є рисою найкращої опозиційної творчості відносно до згаданих йому протилежностей, які набирали розмаїтих форм. Однією з них у наші часи є авангардське прагнення, послідовно оскаржуване Лукачем, до занепащення власної, або такої, що обмежує цілість світу, перспективи (*Weltperspektive*) – а відповідно до втрати головної ланки й «міри речі» (*Mitte*) – які дозволяють зорієнтуватись як митцеві, так і дослідникові в тому, звідки і до чого прямує світ і яке повинне бути в ньому місце людини-прометея.

Отже, Лукач остаточно скомпонував естетику, засновану на категорії реалізму, вибудовуючи систему, що обґрунтовує її ключові значення. Інколи його концепція вважається соціологічною, але таке визначення не адекватне, зважаючи на її кардинальну відмежованість не лише від вульгарного соціологізму. Акцентуючи своєрідне відображення (пізнання) дійсності, відносну автономію світу мистецтва чи образність як його відмітну рису, Лукач розвивав інтелектуальну традицію започатковану Плехановим. Пам'ять про важливість мистецької форми (не спричинена тут уроками російського формалізму, але вкорінена ще в «філософії життя» («*Lebensphilosophie*»), особливо в уроці, почерпнутому в Зіммеля, а також у неокантіанстві та концепції Дільтея) не потягнула за собою визнання нових мистецьких витворів і технік. Окрім того, Лукач вперто перебував у каноні, згідно з яким ідеологія – головна компонентна цінність усього мистецького простору. Звідси його затяті сутички з романтизмом і його спадщиною аж до декадентизму (чи авангардизму). Такий мистецький поступ він вважав хворобливим виявом новітньої культури.

Погляди Лукача не були обособлені. У СРСР писання на такий кшталт було досить поширене, але тим авторам не вистачило його дослідницького таланту. Схожі дослідження провадив і публікував болгарський філософ Тодор Павлов. Про реалізм висловлювалися в тому ж дусі, скажімо, австрієць Пауль Рейман, англійці Ральф Фокс і Алекс Вест, а в США всі критики, пов'язані з лівими рухами. Однак варто додати – насправді більшість із написаного належить до історії ідеології й політики, а не до естетичної думки. Проте за тих умов друге не можна відірвати від першого – концепція реалізму, особливо соціалістичного, була звільгаризована й прислужлива у виданні Андрія Жданова. Крім того, як я вже казав, цю концепцію саме у версії «найвищого керівництва» накинуто всім як обов'язковий світоглядний требник. Очевидно, що Лукач із тим требником постійно боровся, але не у відкритий спосіб.

У цей період поряд із Лукачем слід виокремити ще п'ять славетних мислителів, представників інших підходів до естетичних проблем: Антоніо Грамші, Христора Кодуелла, Міхаїла Бахтіна, Вальтера Беньяміна та Макса Рафаеля. По суті, лише перший із них незастережно може бути визнаний як марксист, однак, провівши зріле життя у в'язниці, він не мав вповні можливостей для розвитку своїх естетичних ідей, зрештою залежних від

естетики Кроче, водночас повернутих проти її метафізичних підвалин. Здається, що найцікавішою частиною його міркувань є зауваги про масову культуру, яка, на його думку, не повинна підлягати тиску міщанської ідеології, якщо пролетаріат візьме на себе, як повинен те зробити, роль культурного гегемона. Така концепція виходила за межі пролетарської творчості – поширюваної з ХІХ століття, а в ХХ столітті пропагованої пролеткультами у СРСР чи популістами у Франції (група Анрі Пулайя) – стосувалася всього мистецького простору сучасності й виходила з філософії *praxis*, тобто з постулату насичення новим етосом й інтелектуальним станом усіх дієвих сил історії. Партійній бюрократії Грамші протиставив освічених людей праці, котрі здатні використовувати увесь культурний спадок людства, спроможних дискутувати з кожної проблеми. Вільнодумству відповідав принцип надання свободи усім мистецьким напрямкам, позбавлення адміністративного тиску, спрямованого на вирощування нових митців, а насправді такого, що в цей спосіб відразу вбивав їх декретами. Кодуелл у книжці «*Illusion and Reality*» (1937), гостро критикованої з ортодоксальних позицій, роблячи посилання на англійські антропологічні дослідження витоків культури й міркування Івора А. Річардса, обстоював тезу, що поезія ґрунтована на біопсихічних джерелах, тобто є вираженням у мові ритмічно-емоціональної експресії генотипу, а відповідно надісторичного елементу. Ця мова повинна була виражати збірне переживання, зміцнюючи в первісній епосі інстинкти самозбереження, а в пізній евокуючи той досвід спільноти, що не вкладається в межі певного суспільного класу. На відміну від науки, поезія предметно близька до сонного марення, мобілізує енергію потягів, єднає людину з природою. Очевидно Кодуелл не забув впровадити також суспільно-ідеологічну проблематику, окреслюючи зміни поезії, аж до її декадентського періоду, коли вона, перетворившись на товар, прирікає автора на самотність й фетишизацію приватних почуттів. Психологізм, а також соціологічний підхід (перший вказує на сталі цінності, другий – на змінні) не були узгоджені в цій праці Кодуелла, однак він зміг оминати в ній питання *mimesis* й реалізму, чого не зробив в інших студіях, особливо про англійську поезію.

Міхаїл Бахтін, полемізуючи під прибраним прізвищем університетського колеги Павла Медведєва з формалістами, репрезентував власну позицію, тобто апробував значимість мовних конструкцій (і взагалі поетики висловлювання), застерігаючи однак від абсолютизації їхнього значення. Він розумів автономію мистецьких практик як проблему не лише мовну (пов'язану з певними виражальними засобами), а й ідеологічну. І перший, і другий аспекти мають знаковий характер – належать до створеного тексту, в якому Бахтін як літературознавець відкривав діалог позицій і поліфонію цінностей, відповідних суперечностям суспільного життя. У пізнішій книжці про Франсуа Рабле він розширив перспективу такого бачення, вказуючи на аналогію між літературним текстом і культурними текстами, такими як свято й карнавал. Художній твір –

доходить висновку Бахтін – може бути пошуком вирішення суспільних конфліктів у грайливій формі, у визволенні поглядів, руйнуванні табу, переноса діалогічний дискурс зі свого автономного поля на внутрішньокультурний діалог між неофіційною й офіційною структурами знаків і символів. Важко переоцінити бахтінівський аналіз, що зробив кар'єру в річищі семіотичних досліджень, однак складно вивести його саме з марксистських естетичних підвалин.

Вальтер Беньямін під впливом Асі Лаціс і Бертольта Брехта, який заслуговує окремої згадки, у власний спосіб розвинув концепцію митця-продуцента, акцентуючи визначальну роль засобів виробництва (матеріалу й техніки) у сфері культури. Він також звернув увагу на відкидання естетичної аури на користь технічної репродукції, яка провадить до анонімних, серійних витворів та ґрунтовно змінює спосіб сприйняття. В ідеологічній практиці він зробив акцент на діалектиці мистецьких позицій – з одного боку, бунт митців, розсварених із панівною культурою (від Бодлера до сюрреалістів) а з іншого – тривіальна культура, задемократизована аж до її фашизації. Попри марксистські інспірації (категорії матеріальної практики, товарного фетишизму, змістифікованим слідом якого є «магія» художнього образу, а також дезалієнація) естетика Беньяміна доволі оригінальна, споріднена з фрейдизмом і сюрреалізмом, водночас закорінена в класичній вітчизняній традиції і до кінця залежна від юдейської думки (найвимовнішим свідченням чого є його праця «Тези про філософію історії» («*Geschichtsphilosophische Thesen*») 1940 року, де лише відбираючи естетичні мотиви, можна включати її до концепцій, що тут розглянуті).

Макс Рафаель – німецький мислитель – використовував дослідницькі досягнення зі своєї дисципліни – історії мистецтва, з німецької естетики від Шіллера, Шелінга, Гегеля до ХХ століття. Його безпосередніми вчителями були Генріх Вольфлін та Георг Зіммель. Рафаель – відомий знавець доісторичного й античного мистецтва – писав також про творчість останніх двох століть, від Коро до Пікассо. Його естетичні погляди закладені однаково як у теоретичних рефлексіях про малярство й скульптуру, так і філософських працях, присвячених теорієпізнавальним питанням чи позиціям творчого процесу (від *Idee und Gestalt* (1921) до виданої після його смерті *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, 1974). Уже в *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934) цей автор висловлювався за теоретично-практичне розуміння марксизму, що передбачало трактування різноманітних форм матеріальної й духовної діяльності, котре уможливить увиразнення їхніх рис в аспекті впливу на оточення. Вихідним пунктом такої актовності є перцепційно-емоціонально-інтелектуальні процеси (невідривні один від одного, хоча й такі, що виступають у різних пропорціях, наприклад, у фізичній, інтелектуальній, науковій праці, у ставленні до інших людей чи в партиципації у релігійному житті), та її увінчанням є об'єктивізація досвіду у вигляді певних витворів

культури чи суспільного *praxis*. Рафаель вважав мистецтво одним із взірцевих прикладів творчого пізнання – націленого на «цілісно-предметну» субстанцію світу, водночас наділеного особистісним баченням, здатним збагачувати реальність віртуальною предметністю. Він ставив під сумнів примат економіки над духовними формами, аналізував значний вплив ідеології на давню й поточну культури, а також у випадку фальшивої свідомості (*camera obscura*) віднаходив цінність не лише історичного документа, але й спротиву щодо офіційної ідеології. Особливу увагу приділяв диспропорції, що заклалася між економічним і духовним (мистецьким) розвитком. Перехід Рафаеля з початку 1930-х років на марксистські позиції, попри те, що він був пов'язаний із комуністичним рухом, не був легкий. Впливи Бергсона, Гуго Мюнстерберга, Вольфліна та Зіммеля не згасли, також не затерлися сліди думок Шеленга й Гегеля. Саме вони сприяли тому, що Рафаель у внутрішньому протистоянні з ними займався проблематикою на той час мало або зовсім не порушеною в марксистських колах – художньою формою даною *a priori*; ідіогенезою або впливом художньої традиції на дослідження твору; естетичними інваріантами, лише зовнішньо підлеглими змінним історично-суспільним умовам; міфологічним, а не вузько міметичним, аспектом мистецтва; творчою уявою як елементарною посередницькою ланкою між літературним твором і глобальною ситуацією, яка відбивається на митцеві; іманентною структурою художнього твору, в найкращих реалізаціях наближуючись до гармонії класичного типу (*harmonische Systematisierung*); будуванням типології мистецьких принципів та їхньої об'єктивізації в творі. При цьому він сам вказував на те, що хотів би естетику зробити наукою, ґрунтуючи її на психології й соціології мистецтва, а чи на морфології художніх форм. Тому важко дивуватися, що попри його вправний соціо-генетичний аналіз і діалектичне трактування творчого процесу марксистські історики в цілому вважають Рафаеля за мислителя доволі близького, всіляко виявляючи відмінності його естетичної концепції з власною, яку у процесі осмосу з іншими поглядами хотіли б радше тримати зачиненою, аніж відчиненою.

Інші погляди вказують на те, що під назву марксиста (а не тільки наближеного до марксизму мислителя) підтягують Теодора В. Адорно і Макса Горкгаймера, Герберта Маркузе чи Ернеста Блоха. Аргументом є прийняте за аксіому твердження, що немає єдиного марксистського зорієнтування, особливо ж немає жодної такої естетичної концепції, яка могла б вважатись найвластивішим викладом цього світогляду відносно до мистецтва, тому розсудливіше розширити її межі. Тоді б до теоретиків, визнаних за представників цієї естетичної доктрини, варто також було б зарахувати й Анрі Бретона того періоду, коли він уклав союз із марксистами та співпрацював із Троцьким. Здається, що у таких випадках треба чітко звужувати перехідну ланку між марксистською естетикою й певним дослідником чи митцем, а також вказувати, що дає підстави подібне зближення визнати за приєднання до

обговорюваної доктрини. Тоді виявляється, що справді йдеться про мотиви Марксової провенієнції (товарний фетишизм, алієнація й дезалієнація, активна позиція, що провадить до революційного виклику), але так загально сформульовані й так поглинуті іншими інтелектуальними орієнтаціями, що виходять із веберівської ідеї «розчаклованого світу» сучасності, класифікації такого типу мусять викликати спротив. Одне слово, зарахування франкфуртців, Блоха чи Бретона до представників марксистської рефлексії про мистецтво поза сумнівом акт свавільний. Відомий і промовистий приклад такого свавілля – видання Мейнардом Саломоном, автором відомої в США й на заході Європи антології під назвою *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary* (New York 1973).

Тут згадано не про всі істотні спроби марксистського підходу до мистецтва. Арнольд Гаузер, Фредерік Анталь та Френсіс Д. Клінгендер застосовували принципи виявлення класового (ідеологічного) чинника в дослідженнях з історії давнього й сучасного мистецтва. Американський літературознавець румунського походження Гарі Слохауер обмірковував на тлі суспільних детермінант міфопоетичні елементи, ставлячи питання про те, як і чому мандрують архетипи й топоси. Англійський теоретик Георг Томсон прослідковував із цієї методологічної перспективи виток грецької драми, Бела Балаж аналізував кінематографічну творчість з огляду на її генезу й суспільну функцію, однак – що знаменно – найцікавіші фрагменти його теорії стосувались мікрофізіології як своєрідної експресії притаманної цій царині мистецтва.

Після Другої світової війни злет марксистської думки ще був потужний, однак його випромінення значно ослабло, щоб оживитись лише в сімдесятих роках, і то переважно в англійських країнах. У СРСР відбувся відхід від канону, що зосереджувався майже виключно на категоріях реалізму, партійності та тенденційності. Повернулись на розгляд всі традиційні естетичні проблеми, при цьому головним предметом зацікавлення стали питання аксіології. Наявність семіотичної школи в Тарту схилила до проблематики естетичного знаку й структурних властивостей художніх текстів на тлі текстів культури. Найбільше в цій сфері дав Мойсей С. Каган, серед інших дослідників варто виокремити Леоніда Н. Столовіча та Юрія Б. Борева. Ґрунтовну працю про зв'язки мистецтва з грою запропонував Марк Марков. Юрій Давидов, цікавими книжками, присвяченими елітарній творчості, а також мистецтву як соціологічному явищу в контексті поглядів Платона й Арістотеля, порушив знаменну для цих парадигм полеміку з «естетикою нігілізму», а саме авангардистською практикою й теоріями, які її спричинюють. У Франції Анрі Лефевр вміло й з інтелектуальним польотом реінтерпретував спадщину Маркса, щоб підтвердити незалежність й вагу поняття *homo aestheticus*, а також у мистецькій свободі вказати на приклад суспільної свободи, зрозумілої як перспективна мета. У США Сідні Фінкельштайн зайнявся дослідженням інтегруючої функції мистецтва, підкреслюючи, що митці – а також ті, кого, на

жаль, називають декадентами – чинять спротив існуючим суспільним умовам і що їхня творча праця повинна трактуватись як модель самовизволення людини. Ернест Фішер (Австрія) розглянув такі питання як походження мистецтва: антагонізм між мистецтвом й ідеологією; дезалієнація, що живиться пам'яттю (у розумінні *anamnesis* Платона); про неперервне непристовування людини до неволячих її інституцій; мистецька уява – магічна, міфічна та утопічна – що сягає водночас до минулого і до майбутнього, сповнена ностальгією за золотим віком людства. Ернест Фішер зводив рахунки не лише зі жданівською епохою, але й з власними більш ранніми міркуваннями. В Італії Гальвано дела Вольпе вів боротьбу з негліжованим марксизмом, представниками якого вважав Плеханова й Лукача. Італійський філософ виокремив мистецький (поетичний) дискурс як метафоричний, водночас інтелектуальний, а значить визнав зайвим пошук світоглядної субструктури поза вмістом і посланням художнього твору. Він відкидав думку, що реалізм – єдиний валентний творчий метод, мовби існує якийсь його зуніфікований канон. Через що Кафка і Джойс лишилися, на противагу Томасові Манну, у виразній опозиції до інтерпретаційної схеми, яку застосував Лукач.

Однак новаторських спроб не було аж до праць про мистецьку продукцію в колі Лії Альтюссера і його учнів Етьєна Балібара і П'єра Машре. Перечитавши Маркса не так, як досі, поза сумнівом під впливом структуралізму й психоаналізу Лакана, Альтюссер сформулював таку тезу: пошук своєрідності мистецтва в естетичному вимірі накинута буржуазною ідеологією. Марксизм запитує про класову позицію митця, трактуючи продукцію і мистецьке споживання так само як і економічне чи будь-яке інше в ідеологічному просторі. Питання відображення реального світу, можливо якнай докладнішого відображення, є питанням, все ж політичним. Література й мистецтво як ідеологічні форми розташовуються поза традиційною, оманливою суперечкою про реалізм або формалізм, бо є витвором певних інституційних і мовних практик, що претендують на всенародну репрезентацію понад класовими суперечностями. Однак їх не вдається уникнути, вони виявляються всередині мистецького тексту, бодай як ілюзія, тому маємо справу із чимось винятковим, зі своєрідним феноменом, який неможливо редукувати до чогось іншого. У самій формі (як, очевидно, і в змісті, який вона несе з собою) у віртуальному просторі пробує знайти вирішення те, що в суспільному житті не можна жодною мірою узгодити. Тому з художнім ефектом завжди пов'язані протилежності ідеологічного дискурсу, які слід привідкрити, щоб знищити фікційну єдність цього мікрокосму. Мистецтво не повинне трактуватись як субститут (чи відбиток) дійсності, лише як продукція її певних містифікацій, хоча й уподібнених до фігур світу. У суспільному процесі такий ефект обумовлений інституціями, які утривають пануючу ідеологію, забезпечуючи її домінування. Думається про щось і зазнається чогось, що невпинно відносить до авторського суб'єкта і до нас сприймачів як вільних суб'єктів, а по суті ці

тексти підпорядковують як автора, так і його адресатів надособовим механізмам, які чинять різноманітний тиск на різноманітних осіб залежно від того, до якого класу вони належить чи з яким себе ідентифікують. Характерною є тут відмова від трактування вимови художнього твору в естетичних категоріях на користь матеріалістичної теорії тексту, що зводить у бік, не приховуючи зрештою зв'язків із семіотичною концепцією культури. Мистецтво як ідеологічна продукція (обробка свідомості) має виявити не лише те, що зробилось смислово зоб'єктивованим, але також прото-смысл, із якого воно постало, затінивши певні думки, відсутність яких також важлива як і те, що отримало вияв у художньому творі. Навіть Кантова формула «вільної гри духовних і фізичних сил», до якої Маркс звернувся в «Капіталі», позбавляється в цій естетичній інтерпретації важливості. Вона має бути просто підставою для процесу творення тексту, який стає аналогічним до іншого типу продукції, і то лише тоді, коли об'єктивує і прямує до відомої мети. Ця перспектива плодоносила книжками, які інколи, як книга Нікоса Хаджиніколауя «*Histoire de l'art et la toute des classes*» (1973), нагадують продукцію школи Переверзева змішану із задумами школи Богданова.

Із так прийнятою марксистською думкою про мистецтво (яка ж то назва мала би бути правочинною постільки, поскільки ідеологічно-класові чи інституційні істини за нею промовляють) дискутували Террі Іглтон в Англії й Фредерік Джеймсон у США. Цей останній у праці «*The Political Unconscious*» (1981) – розглядаючи спосіб побудови роману як символічний акт містифікуючого єднання усіх читачів між собою, водночас як проблему демістифікації, що проектує (понад міфологією класового спокою) світ лише до здобуття, що вимагає емансипаційно-революційного зусилля – інспірує позиції герменевтики, Жака Деріди, Бен'яміна та Блоха. Це вже марксизм, який розчиняється в іншого типу філософських стимуляціях. Цей казус властивий для всіх дослідницьких зусиль, що чинить найбільш самостійний і творчий розум, повністю націлений на це світоглядне коло.

На завершення слід нагадати, що концепцію Лукача продовжив, у дещо змодифікований спосіб, Люсьєн Гольдман. Він упровадив поняття бачення світу як філософської субструктури художнього твору, дещо спрощене поняття, і завдяки своїй приблизності, зручніше для естетичного аналізу, ніж вузько класове підпорядкування художнього твору певному світогляду. Окрім того, в дослідженнях над сучасною мистецькою творчістю, застосовуючи генетично-структурний метод, Гольдман вжив категорію гомології структур і смислів між господарсько-суспільним устроєм із властивим йому тотальним зречевленням і т. з. антироманом. Між іншим, останні пошуки Гольдмана провадили його до аналізу суспільного споживання, щоб виявити – як вказував раніше Анрі Лефевр – те, що в масовому культурному процесі не лише призводить мистецтво до тривіальності, але могло б стати підґрунтям для регенерації

індивідуальних цінностей перед загрозою дедалі більшої цивілізаційної технологізації.

Відповідь на питання, чим марксистськи зорієнтована естетична думка збагатила цю галузь досліджень, не може бути однозначною. Постійно є такі дослідники (на щастя нечисленні), котрі вважають, що показне насичення цієї дисципліни змістом й ідеологічними функціями, а чи агресивне її заполітизування були і є надалі її найбільшим досягненням. Слід однак розуміти, що власне ці, мовби найбільш позитивні, риси виявились її найбільшим нещастям. Найбільшим парадоксом стало те, коли марксистська естетика, з додатком «ленінська» у назві, отримала статус академічної в країнах «реального соціалізму» водночас через надмірну ідеологізацію й крайню заполітизованість перетворилася на догматичну й розумово закостенілу. Вона розвивалась і стимулювала до дискусії, як свідчить бодай моя характеристика цього тренду, коли шукала власні рішення й пробувала повністю встановити власні твердження чи їхні наслідки. До речі, так було в СРСР до початку тридцятих років, коли існувало багато різноманітних трактувань філософії мистецтва, що перебували між собою у плідній суперечці. Лише жорстка модифікація поглядів на мистецтво Маркса й Енгельса і дещо пізніше Леніна призвела до встановлення канону, чогось у вигляді естетичного «святого писання». Відтоді ця естетика якщо й розвивалась, то виключно на заході Європи і в США. Отже, питання, від якого ми відштовхувались, слід переформулювати, а саме – що оригінального у світову рефлексію ХХ століття внесли міркування до 1930 року, бо після цієї дати дослідження найчастіше провадилися поза університетами. Тому, напевно, на ґрунті іншої епістемології, онтології та аксіології, пов'язаної з марксистським світоглядом (у всіх його варіантах), а також своєрідного методу дослідження ця естетика спрямувала увагу на коло питань і процедур, які в цілому можна було б підпорядкувати формулі історизму. Вона запитувала саме про те, де й коли, у якому конкретно історичному контексті, на тлі яких культурних структур, на якому підґрунті позаісторичних й мистецьких детермінант, поміж яких можна було б або вибрати певну традицію, або такий вибір був би мінімізований, щодо яких візій світу і на тлі яких класово (ідеологічно) викристалізованих тенденцій, до яких адресатів насамперед звернений – народився певний художній твір (або їхня сукупність). Так найширше описаний історизм виступав у версіях менш або більш рестриктивних або ліберальних. У цих останніх він не відкидав посилення ані до природи (психологічних чинників, але завжди культурно опосередкованих), ані до трансценденції. Однак віру в активність позаемпіричного (мовби головного) чинника, так, як зрештою будь-яку релігію, трактував як суспільно-історичне утворення, що відповідає не стільки фундаментальним людським потребам, скільки даним історичним умовам. Історизм в його ліберальній версії, ставлячи основний акцент на пов'язаності спів-дії аліо- й ідіогенетичних сил, не відкидав певної творчої індивідуальності

як початкової системи посилянь, особливо якщо аналізу було піддане явище великого таланту чи генія. Щоб відповісти, яка комбінація аліо- й ідіогенетичних елементів виступила і який із них становив найдинамічніший і вирішальний мотив в утвердженні існування певного художнього твору чи мистецької течії, варто кожну річ проаналізувати окремо й докладно. Слід при цьому додати, що ці найбільш плідні дослідження, відкриті підходи до проблематики генези, змісту, функції мистецтва мали вихід в інші філософські орієнтації і з погляду на діалогічну відкритість були швидко підхоплені сучасною гуманітаристикою в цілому. Водночас це не змінює того факту, що питання, які стосуються витоків мистецького твору, так як вище це було викладено, мали своєрідний марксистський характер. Ліберально таврований історизм інколи поставав перед найтяжчим питанням: як уникнути пастки радикального релятивізму, як визнати загальнолюдські цінності джерелом, пружиною та метою найголовнішого мистецтва. Найвідважніші марксист-інтелектуали давали собі раду з таким питанням, яке по-іншому звучить так: як саме, попри ідеологічні (класові) заплутування й безперестанний тиск аліо- й ідіогенетичних чинників, найвищої міри мистецька творчість постійно оживлює надісторичну аксіологію й оновлює велич невід'ємних топосів? На це питання можна дати позитивну відповідь, звернувшись до марксистської утопії реалізації в історичному процесі людства, а також до неперервної присутності поряд із прометеївським елементом (*promesse de bonheur*) мотиву дезалієнації у рамках контестації *status quo*. Такий історизм врешті зійшов до містифікації, до того, що Маркс назвав *camera obscura*, до того, що виникає з незнання самого себе, до самоомани, якій часто підлягає митець, тим більше, що рухомою силою його творення є ірраціональні елементи (*dajmonion* різного ступеню й виду). Усі наведені тут антиномії (загальне – одиничне; культурне – натуральне; конкретно-класове – надісторичне; раціональне – ірраціональне; стандартне – ідіосинкретичне тощо) марксистська естетика, в її найкращому варіанті, поважала як центральні питання і не усувала їх. Тобто всупереч панівній думці, що їх можна позбутися, надавши перевагу першому складнику, вона утримувала ці антиномії як неперервні апорії. Так трактований історизм (наприклад, Грамші, Корш, Лукач до тридцятих і до кінця п'ятдесятих років) поза сумнівом оживив й поглибив естетичну думку ХХ століття. Варто ще відзначити, що з його дослідницької перспективи по-іншому, ніж доти, практиковано історіографію естетичних ідей. Як приклад досить навести праці Лосєва, Томсона чи Гольдмана, або ж чимало студій Лукача про погляди на мистецтво від ХІХ століття до сучасності.

Після повернення незалежності, в міжвоєнний період (1918–1939) професійної марксистської естетики в Польщі не існувало. Натомість вона була імплікована в літературній і мистецькій критиці, що перебувала під впливом

радянських міркувань. Інформація про книжки, статті та полеміки в СРСР була доступною, її занотовували й коментували не лише ліві журнали і не лише симпатичні комуністичного експерименту. Поміж літературних критиків на перше місце вийшли Ігнацій Фік, автор цікавого синтезу вітчизняної літературної творчості з двадцятих і тридцятих років, а також Анджей Ставар, який самостійно поєднував марксизм із виокремленням двох напрямків – відносної суверенності (автономії) літератури та її функції вловлювання ключових суспільних проблем певної епохи. Ще більшу самостійність виявили теоретизуючі митці Владислав Стржемінський і Мечислав Щука. Перший, коли пробував пов'язати власну концепцію унізму (переплетену з творчістю Малевича) з історичним матеріалізмом як системою посилення для зміни форми кольору, правил композиції тощо, а другий, маючи залежність від конструктивізму й продуктивізму, тоді, коли акцентував зближення мистецької продукції з матеріальною, що повинно було виразно поєднувати побут зі свідомістю.

Після 1945 року марксизм перейшов щонайменше чорити фази: до 1949 року він офіційно з'явився в університетах, пануючи насамперед у літературній критиці (особливо в часописі «Куźніса»), яка поєднувала критерії реалізму *à la* Лукач, поступу та раціоналізму, ґрунтованого на просвітницькій традиції, із явним заангажуванням новою суспільною реальністю; до 1956 року, коли перенесено між іншим на наш простір культури радянські зразки; до 1968 року, коли вільно міркували про мистецтво у різний спосіб, а серед них марксистичні формулювали власні питання й відповіді, вибудовуючи рамки філософії мистецтва відмінної від тієї, котра була презентована по всьому СРСР. Врешті після 1968 року, в якому ера цієї естетики почала поволі втрачати на силі і – минаючи деякі історичні праці – повторювала старі молитви в новій формі. У філософському середовищі її представниками були Стефан Моравський, Станіслав Пазура, Богдан Джемідок, Тадеуш Школут, Єжи Кміта, Тереза Костирко, Аліція Кучинська, Ян Куровіцький. Багато вагомих стимулів вона набула по-різному в працях теоретиків окремих царин мистецтва – музикознавця Зоф'ї Лісси (яка здійснила глибокий аналіз зв'язків між семантичними й асемантичними властивостями музичних творів), а також літературознавців – Стефана Жулкевського (котрий зайнявся, зокрема, асиміляцією досягнень семіотики культури для марксистського трактування життя літератури, його різних рівнів і обігів на тлі суспільно-історичних змін від кінця ХІХ до сімдесятих років ХХ століття) і Генрика Маркевича (не лише знаного істирика цієї царини творчості в сучасну епоху, але також досвідченого теоретика, який вдався до делікатного розбору основних марксистських понять, наприклад, реалізму, типовості, класовості, ідеологічного еквіваленту тощо). У межах філософської естетики високої якості історичний аналіз проводили: А. Кучинська щодо ренесансної думки, особливо М. Фіціна і його кола; Б. Джемідок, який сконцентрував увагу спочатку на міжвоєнній польській

рефлексії, систематизуючи і таксономізуючи тодішні позиції, їхні залежності від чужих інспірацій, а також їхню взаємну спорідненість і розбіжності між ними, а пізніше зайнявся американською думкою ХХ століття, що стосувалась мистецьких і естетичних цінностей, нарешті С. Пазура, автор безпрецедентного літературознавчого дослідження про генезу й природу естетичних ідей Маркса, а також оригінальної студії про народження й формування різноманітних уявлень про категорію естетичного смаку. У цих працях закладені, між іншим, розтрушування теоретичних понять, які стають предметом аналізу, а також позицій, які Кучинська, Джемідок та Пазура не представляли з позиції нейтральних доповідачів, але оповідали з аргументацією за визначеним рішенням. Слід додати до цих досягнень солідну, високо інструктивну книжку Т. Школути про перипетії осмислення мистецтва в СРСР до середини тридцятих років. Він окреслив погляди очільних представників цієї царини гуманітаристики, виявив різноманіття дослідницьких положень й зацікавлень, а також з'ясував їхні внутрішні суперечливості й суперечки між ними, не втрачаючи ані на хвилю з поля зору тодішнього суспільно-політичного горизонту.

Одна з найславетніших філософських особистостей, що належить до цієї інтелектуальної течії – Єжи Кміта, професор Університету імені Адама Міцкевича в Познані. Його фахом є епістемологія, узятя історично та культурологія, але в межах цього другого предмету досліджень він багато разів висловлювався про мистецтво, трактуючи його як один із різновидів суспільної практики, базованої на символічних переказах, що мають світоглядний характер. Митець порушує певну смислову (раціональну) діяльність згідно з порядком цінності, апробованим через дану суспільну групу. Витвори цих діяльностей вважаються, відповідно до правил культурних інтерпретацій обов'язкових у даній групі, за твори мистецтва. *Homo symbolicus* через мистецтво виражає (повідомляє) свої світоглядні переконання – зміцнює їх завдяки певним конвенціям, які поступаються місцем іншим новим конвенціям. Кміта змодифікував Марксову модель пояснення суспільних явищ. Він назвав свою пропозицію генетично-функціональною, бо поза об'єктивним (економічно-суспільна ситуація) й суб'єктивним (особа чи група, що прямує до реалізації якоїсь цінності) укладами також слід брати до уваги опис досягнутого результату. Це означає – взяти до уваги функції даного твору мистецтва (чи їхньої сукупності) у даних обставинах. Таке функціонування завжди опосередковане положеннями й поглядами автора (-ів) та їхніх сприймачів. Бувало й так буває, що ці настанови й переконання розходяться, тоді функція даного мистецтва зазнає змін. У цілому в межах даної системи знань і цінностей автор та сприймач поділяють певну ієрархію речей і випадків. Мистецтву приписується – твердить Кміта – реалізація якоїсь об'єктивної правди, але тут не мається на увазі правди, в сенсі вузько пізнавального (як у науці), а в сенсі світоглядному. Така правда правочинна в контексті практично-історичних

передумов, з огляду на певний стан свідомості тут-і-тепер. Вона не зводить воедино правди вузько пізнавальної з попередньою і після неї наступною. Проблему «діалектичної кореспонденції» між досягнутими результатами у часі «х» і наступному часі щодо мистецтва Кміта залишив у відкритому стані навмисно. Тереза Костирко, учениця Кміти, працюючи в тому самому дослідницькому осередку, за фахом як філософ, так і історик мистецтва, збагатила польський марксизм аналізом конкретних мистецьких трендів, особливо сучасного мистецтва, з погляду тих самих положень, які прийняв її наставник. Також новаторськими були її спроби реконструкції естетичної думки Плеханова, так, щоб його тези відповідали вимогам актуального стану досліджень, й аналіз ознак і мистецьких знаків в висвітленні марксистських дослідницьких процедур, які вона проводила. Водночас вона займалась мистецьким зламом п'ятдесятих і пізніших років, досліджуючи нові авангардистські явища в контексті загальних культурно-суспільних перетворень. Незвично повчальними є її критичні міркування про деякі сучасні теорії мистецтва, наприклад, «методичне коло» Панофського, іконологія якого є, згідно із аргументами авторки, заслабка, тому що не враховує засадничо поза мистецькі детермінанти. Костирко – у зіставленні з Юліушем Старжинським і Мечиславом Порембським, істориками-теоретиками мистецтва, які в п'ятидесятих роках писали параестетичні праці, обмежені тодішніми радянськими нормами – подала власну інтерпретацію головних марксистських категорій у застосуванні до царини пластичних мистецтв.

Найбільш репрезентативним дослідником цього спрямування вважається Стефан Моравський, який поєднав між собою студії з філософії, англістики та історії сучасного мистецтва, нині професор-емерит Варшавського університету, у шістдесяті роки завідувач кафедри естетики, у вісімдесяті – кафедри філософії культури. Він почав від засвоєння у власному трактуванні досягнень радянської естетики (1950–1951) – спроби зовсім не вдалої, яка відштовхнула його від теорії до історії естетики XVIII і XIX століть. Своєю чергою з шістдесятих років Моравський зацікавився думкою XX століття, зайнявся теорією авангарду, а зрештою проблемою виникнення ідеї мистецтва й самої естетики на тлі критичних симптомів актуальної цивілізації й культури. Марксистській проблематиці він присвятив спеціальні книги – насамперед представив історію естетичних ідей від Маркса й Енгельса до сучасності (ця книжка мала переклади на італійську, іспанську, сербську та румунську мови), а, крім того, англійською виклав теоретичні підвалини марксистськи зорієнтованого підходу до мистецтва (*Inquiries Into Fundamentals of Aesthetics*). Його марксизм і на батьківщині, і особливо за кордоном, визнаний як «ліберальний», бо він в індивідуальний критичний спосіб інтерпретував головні поняття, перейняті у спадок від попередників, при тому роблячи акцент на такі теми, як зв'язок між формою і змістом, дезалієнаційні мотиви й універсальні цінності, бунтарський *elan* та авангардистські тенденції. Після критично-історичних праць,

присвячених спадкові марксистської філософії мистецтва, і після, швидше сумного, балансу сучасних радянських досягнень (1964) спробував побудувати на прийнятних світоглядних засадах власну естетичну аксіологію. Саме цьому було присвячено його працю «*Inquiries...*», перекладену на кілька мов. Із кінця шістдесятих років, у зв'язку з усуненням від університетського життя з політичних причин, його увагу заповнили найновіші мистецькі тренди, а також перипетії естетики, яка перетворилась на анти-естетику. Із кінця вісімдесятих років він зосередив аналіз на явищі постмодерну й постмодернізму. Можна й далі говорити про його дослідницьку перспективу як марксистську, тому що він залишився вірний загальним засадам історизму. Щоправда його зацікавлення змістились до питання «кризи» культури на тлі сучасних тріумфів цивілізації, що зумовило й розгляд виявів актуального мистецтва (нового авангарду, пост-мистецтва й постмодернізму) в контексті загальніших суспільно-історичних змін, продовжуючи тим самим його світоглядну орієнтацію з минулих десятиліть. Однак, це вже очищений марксизм без питань про ідеологічні еквіваленти мистецтва, його класову функцію, його політичні виміри. Найпевніше тому, що в конфігурації сучасних цивілізаційно-культурних трансформацій ці питання втратили свою значимість.

В останніх двох декадах естетика, яка тут осмислюється, не здобула нових adeptів, її роль у польській гуманітаристиці зменшується. Виняток становлять книги Яна Куровіцького, який зараз осів в одному з університетів у Зеленій Горі. Характерною для нього – а йдеться про спробу протиставити розмитому, на його думку, ліберальному марксизмові марксизм виразний, гострий, майже категоричний – є праця 1982 року про марева естетичної свідомості. Тут суспільно-економічним зумовленостям мистецтва надано першорядного значення, відносний суверенітет митця визначено як містифікацію, найвище удостоєно політичні облігації на стороні історичного прогресу. Естетичні цінності він трактує як відповідник до процесів, що відбуваються у базовому вимірі суспільної практики. Краса є екстрактом поліморфної продукції т. зв. багатьох форм усупільнення виразу, який люди дають різним своїм потребам. Краса – завжди зовні самостійна, подібно як будь-які імагінаційні практики. Беручи до уваги погляди Кміти, автор каже про світоглядну валоризацію мистецтва й краси, але цю сферу розуміє у вузько генетичній і функціональній залежності від того, що діється в реальному розподілі праці, зокрема у плані стратегії й тактики робітничого руху разом із його партійною пропогоандою. Ця книжка дуже подобалась членам Політбюро, які займались культурною політикою, але цілковито розходилась із міркуваннями про мистецтво й естетику в марксистських колах, які я вище описав.

На завершення лишається з'ясувати ще одну проблему – місця цього спрямування в світовому марксизмі й насамперед у Польщі. У межах сучасного марксизму (після 1945 року) польська естетична думка виявилась оригінальним феноменом, виробивши власні теоретичні засади і власний філософський

словник. Про міру її впливу найкраще свідчать переклади – хоча б праця Стефана Моравського, знані у всьому світі, а ще додаймо, що те саме стосується книжок і нарисів Є. Кміти і певною мірою Б. Джемідока. У вітчизняному контексті можна твердити, принаймні те, що марксистська філософія мистецтва пробувала встановити інтелектуальний діалог із концепцією Інгардена, використовувала не тільки певні міркування цього великого феноменолога, але й уроки аналітичної філософії, яка була матір'ю польської рефлексії у цій галузі майже ціле століття. В *Inquiries...* Моравський подав частково адаптаційний діалог з англо-американською філософією мистецтва ХХ століття. Аналогічні спроби характерні для Кміти й Джемідока. Чи з іншого боку скористалися стимулами, які постачала марксистська думка? Радше не було на неї відгуку, але також польська ситуація після 1945 року – якщо викреслити шість понурих сталінських років (1949–1955) – була виняткова. Поряд існували різні школи й стилі дослідження, дискусій між ними було небагато, навчалися взаємної толеранції для різноманітного мислення. У цьому сенсі марксистська філософія мистецтва оживила й збагатила естетичну культуру в Польщі й сама навчилась поважати інші позиції й досягнення у їхніх межах. Чи слід очікувати на відмирання цього тренду, а чи продовження в якомусь новому вигляді, сьогодні відповісти важко. Промальовуються обидві можливості, підперті однаково сильними аргументами.

До уваги читача пропонуємо кілька джерел із теми перекладу:

M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa: PIW, 1986.

W.F. Beresnew (ed.), *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin: Dietz Verlag, 1962 (II wyd.).

Ch. Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, New York: International Publishers, 1937.

D.D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe*, New York 1970.

E. Fischer, *O potrzebie sztuki*, tłum. M. Ogórek, Warszawa: PIW, 1961.

L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1964.

G. Just, *Marx, Engels, Lenin und Stalin über Kunst und Literatur. Einige Grundfragen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Berlin: Dietz Verlag, 1953.

J. Kmita (red.), *Wartość - dzieło - sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1975.

S. Krzemień-Ojak, *Antonio Gramsci. Filozofia, teoria kultury, estetyka*, Warszawa: PIW, 1983.

J. Kurowicki, *Miraże świadomości estetycznej: miejsce kategorii estetycznych w materiale historycznym*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.

H. Lefebvre, *Przyczynek do estetyki*, tłum. J. Jabłońska, Warszawa: PIW, 1956.

G. Lukacs, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 Bände, Neuwied: Luchterhand, 1963.

G. Lukacs, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Goślicki, Warszawa: PIW, 1968.

- G. Lukacs, *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*, Leipzig: Reclam, 1977.
- A. Maciejewska-Jamroziakowa, *Anatol Łunaczarski - aksjologiczny wymiar estetyki*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 1989.
- H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978.
- W. Michel, *Marxistische Ästhetik - Ästhetischer Marxismus*, Frankfurt / M: Athenäum, 1971.
- S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992.
- S. Morawski, *Il marxismo e l'estetica*, Roma: Editori Rcuniti, 1973.
- S. Morawski, *Inquires into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge: The MIT Press, 1974.
- S. Morawski, «Art and Society, a Marxist Approach», w: *Proceedings of the 6th International Congress of Uppsala 1968: Acta Univ. Uppsal.* Series Figura, 1972, s. 53-60.
- S. Morawski, «The Aesthetic View of Marx and Engels», w: *IAAC 1970*, 28/3, s. 301-314.
- M. Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt / M: S. Fischer Verlag, 1975.
- M. Raphael, *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Frankfurt / M: S. Fischer Verlag, 1974.
- M. Salomon, *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, New York: A. Knopf 1973.
- T. Szkohit, *Panestetyczny sens sztuki*, Lublin: UMCS, 1997. P.H. Thum, *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1976.
- P.H. Thum, *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1976.