



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.
Philosophical Sciences. Vol. 1(89)

Вісник Житомирського державного
університету імені Івана Франка.
Філософські науки. Вип. 1(89)

ISSN: 2663-7650

УДК 130:17:796.01

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(89).2021.23-34

РОЛЬ РОЗСУДКУ В ЕСТЕТИЧНОМУ СУДЖЕННІ У КОНТЕКСТІ КЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

О. Ю. Павлова*

Здійснено аналіз ролі розсудкової діяльності в структурі естетичного судження, що концептуалізована на засадах класичної естетики, зокрема аналітики прекрасного. Кантівське трансцендентальне припущення про апіорну значимість естетичного судження передбачає стан гри як динамічної рівноваги розсудку та уяви (як посередника сфери законодавства розуму). Звернуто увагу на те, що дана міра автономізації почуттів задоволення та незадоволення, яке забезпечує єдність вищих продуктивних здібностей людини та ґрунтується на аналогії з естетичною здібністю судження, корелюється з модерною формою організації естетичної сфери.

Трансформація останньої передбачає здійснення декількох етапів. Вихідна тотальність гри, що містить недиференційовані єдності чуттєвого та раціонального в ритуалі трансформується у видовище. Останнє передбачає протиставлення рухомого, "перевдягненого" (Г. Гадамер) тіла актора та нерухомого ока глядача. Новоевропейський театр в логіці "парадокса актора" передбачає інтенсифікацію переживання глядача, а також перетворення обличчя актора на зображальний засіб, що вимагає значно більшої міри контролю розсудку над тілом. Кантівська вимога прекрасної форми як умови естетичного задоволення передбачає статичність суб'єкта споглядання та художньої композиції образотворчого мистецтва. Класична естетика, що включала два базових поняття - мімесис та вираження - ґрунтувалася на засадах єдності культури присутності та культури значення в практиці створення образу. Естетика доби Просвітництва на засадах автономії мистецтва виражала занепокоєність перспективою гонитви за задоволеннями та "розпутністю мислення" (Д. Дідро). Тоді як сучасні культурні індустрії демонструють потенціал продукування афектів такої надмірної інтенсивності, що динамічна гра розсудку та уяви (що забезпечує дієвість рефлексивної здібності судження), ані заснована на цій грі єдність вищих продуктивних здібностей людини не можуть здійснитися.

Ключові слова: естетична здібність, естетичний досвід, розсудок і автономність мистецтва, почуття задоволення та незадоволення, уява, розум, афекти, символічне виробництво та обмін.

* Доктор філософських наук, професор
(Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна)
invinover19@gmail.com

THE ROLE OF UNDERSTANDING IN AESTHETIC JUDGMENT IN THE CONTEXT OF CLASSICAL AESTHETICS

O. Y. Pavlova

The author analyses the role of understanding activity in the structure of aesthetic judgment, which is conceptualized on the basis of classical aesthetics, in particular the Analytic of the Beautiful. Kant's transcendental assumption about the a priori significance of aesthetic judgment presupposes the state of play as a dynamic balance of understanding and imagination (as a mediator with the sphere of the ideas of reason). The author pays attention that fact that this measure of autonomy of the feeling of pleasure and displeasure, which ensures the unity of faculties of the human mind without exception back to these three and is based on analogy with the aesthetic power to judge, correlates with the modern form of organization of the aesthetic sphere.

The transformation of the latter involves the implementation of several stages. The original totality of the play, which contains the pre-differentiated unity of the sensual and the rational in the ritual, is transformed into a spectacle. The latter involves the opposition of the moving, "disguised" (H. Gadamer) body of the actor and the fixed eye of the spectator. New European theater in the logic of the "Paradox of the Actor" involves the intensification of the spectator's experience, as well as the transformation of the actor's face into a pictorial means, which require a much greater degree of control of the understanding over the body. Kant's requirement of beautiful form as a condition of aesthetic pleasure presupposes the static nature of the contemplation object and the artistic composition of fine arts. Classical aesthetics, which included two basic concepts - mimesis and expression - was based on the principles of unity of the presence culture and the meaning culture in the practice of image creation. The Enlightenment aesthetics was based on the of the autonomy of art and expressed concern about the prospect of the pursuit of pleasures and "debauchery of thought" (D. Diderot). While contemporary cultural industries demonstrate the potential for the production of affects, of such excessive intensity that neither the dynamic play of understanding and imagination (which ensures the effectiveness of the reflecting judgment) nor the unity of productive faculties based on this game can be realized.

Key words: Aesthetic Power of Judgment, Aesthetic Experiens, Understanding and Autonomy of Art, Feeling of Pleasure and Displeasure, Imagination, Reason, Affect, Symbolic Production and Exchange.

Постановка проблеми. Сучасна "культура надлишку" демонструє потенціал до ескалації культурної індустрії задоволень та ускладнення символічного виробництва та обміну суспільства. Людина у постсучасності постійно "бомбардується" різноманітними афектами з високим рівнем естетичної навантаженості не лише в полі високої культури, але й в повсякденності. Їх надмірна динаміка не дозволяє здійснитися іншим формам єдності продуктивних сил людини, сформуватися навіть пристрастям, які "зв'язані зі здатністю бажання та ускладнюють або роблять неможливим визначеність свавілля основоположеннями" [1: 111]. Характеристика афектів – це ситуативність, фрагментарність, до-

рефлексивність, що загрожує "гальмуванням свободи душі".

Така ситуація змінює, на нашу думку, ракурс інтересу до естетичної здібності судження. Якщо в епоху високого Модерну на засадах очевидності культу розуму базовою проблемою було виявлення підстави всезагальності естетичного судження, то в сучасній ситуації стає очевидним елімінація раціональної складової в естетичному почутті. Для того, щоб створити умови для відновлення єдності культури присутності та культури значення в естетичній сфері слід розуміти, в яких умовах була інтеріоризована раціональна складова естетичної діяльності.

Ступінь наукової розробленості. Зазначена постановка питання виявляє необхідність зміщення

дослідницької уваги з класичних завдань естетики і мистецтвознавства – логіки організації означників у художній сфері на розуміння ролі розсудку в естетичному судженні. Дане питання найбільш чітко було сформульоване І. Кантом в аналітиці прекрасного. Естетична проблематика кантівської естетики залишається в центрі уваги сучасних дослідників Пола Гайєра, Йонаса Голста, Стефан Берд-Поллана та Володимира Марченкова. Також роль раціональної складової в організації художньої сфери висвітлювали інші класики естетичної думки – Аристотель та Д. Дідро, а також авторитетні дослідники сучасності П. Бурдьє, Г. Гадамер та Г. Гумбрехт. А тому вирішення сучасного ракурсу проблеми потребує звернення саме до найбільш методологічно вивіреної відповіді класичної естетики.

Метою статті є концептуалізація ролі розсудку у взаємодії зі здібністю естетичного судження в контексті уявлень класичної естетики.

Окреслення невирішених питань, порушених у статті. Необхідність розуміння ролі та підстави раціональної складової естетичної свідомості, зокрема діяльності розсудку в умовах тотальної естетизації досвіду людини, передбачає висвітлення двох перспектив: синхронічної – надання дескрипції ієрархії продуктивних здібностей людини, що будо здійснено у межах трансцендентального ідеалізму І. Канта, а також діахронічної – виявлення етапів включення раціональної складової в парадигмальних зсувах естетичної діяльності у логіку організації художньої сфери. Наявні теорії висвітлюють певні фрагменти зазначених процесів, але виявити підстави їх кореляції є окремим завданням нашого дослідження.

Дискусія і результати. За І. Кантом, здібність судження з'єднує розсудок та розум, а тому почуття

задоволення і незадоволення може з'єднувати пізнавальну здібність та здібність бажання. Адже завдання "Критики здібності судження" І. Канта полягає у наступному питанні: "Чи володіє здібність судження, що складає в ряду наших пізнавальних здібностей проміжну ланку між розсудком і розумом, також своїми апіорними принципами, конститутивні вони або тільки регулятивні (отже, не мають власної області) і наказує вона почуттю задоволення і невдоволення як проміжному ланцюгу між здатністю пізнання і здатністю бажання апіорні правила (так само, як розсудок наказує апіорні закони першої, а розум - другий) - цим займається дана критика здатності судження" [1: 7]. Поза діяльністю здібності судження єдність продуктивних здібностей людини не актуалізується, хоча вони і укорінені в підсвідомому "субстраті душі".

Всі сили душі зводяться фундатором трансцендентального ідеалізму до трьох, "які вже не можна вивести із загальної основи: це здатність пізнання, почуття задоволення і невдоволення і здатність бажання" [1: 17]. Важливим моментом розуміння природи вищих здібностей є специфіка їх автономії, робить наголос сучасний американський дослідник П. Гайєр (Paul Guyer): "Припущення Канта полягає в тому, що робить три основні здібності душі - здатність до пізнання, задоволення та бажання - автономними, є тим, що робить їх вищими, тобто незалежними від простого відчуття і залежними, натомість від апіорних принципів" [2: 136]. Непідлеглість дії ноуменального світу, а, отже, неможливість редукції їх до афектів є базовою характеристикою всіх вищих здібностей душі, зокрема почуття задоволення та не задоволення. Так само доведення апіорної значимості здібності судження також свідчить про її незалежність від диктату чуттєвого сприйняття.

Взагалі необхідність третьої критики виникає у І. Канта не з інтересу до сфери мистецтва, а з бажання вибудувати філософію як систему. Тому "розподіл філософії" здійснюється у відповідності до "двох родів понять, що припускають настільки ж різні принципи можливості їх предметів: поняття природи та природи свободи" [1: 10]. Перше відноситься до сфери законодавства розсудку, друге – до сфери законодавства розуму. Обидві сфери "не чинять збиток одна одній", але й в той же час вони не амбівалентні. Вони обмежують одна одну. Таке обмеження є тим, що їх власне й об'єднує. Отже, не дивлячись на принципову відмінність предметів цих сфер – природи та свободи, вони здійснюються на засадах спільного базового принципу домінації: в сфері природи предмет домінує над поняттям, в сфері свободи поняття домінує над предметом. Для того щоб хоча б в чуттєвому світі відбулася єдність обох, має бути підстава, що з'єднує філософію як критичну теорію вищих здібностей в єдине ціле.

Такою підставою є, за І. Кантом, здібність судження, яка не лише забезпечує зв'язок законодавчих сфер розсуду і розуму (через уяву), але й на засадах власного апріорного принципу. Сила здібності судження (хоча вона і не має власного законодавства) забезпечує не домінацію, але рівновагу сил усіх продуктивних здібностей. Навіть якщо вона об'єктивно не має певної сфери предметів в якості її області.

Окремий ракурс розгляду в філософії як системі є необхідним для висвітлення рівноваги продуктивних здібностей в естетичній діяльності, адже така рівновага може бути не статичною (раз і назавжди заданою), але динамічною. Уникнення ієрархії здібностей, яка існувала і в "Критиці чистого розуму" і в "Критиці практичного розуму" і яка була покликана забезпечити розподіл

філософії для виявлення специфіки рефлексивної здібності судження – це динамічна рівновага гри: гри розсудку та уяви. Схематизм трансцендентальної здібності уяви є перехідною ланкою від сфери досвіду, як єдності афекту та розсудкового поняття, до поза-досвідної сфери законодавства розуму. Оскільки схема розсудкового поняття є трансцендентальний продукт уяви, як було зазначено І. Кантом ще на рівні аналітики основоположень.

Тому здібність судження за аналогією зі здібністю задоволення чи невдоволення є підставою єдності продуктивних здібностей взагалі. І. Кант послідовно прояснює питання як здійснюється зв'язок розсудку з розумом (через продуктивну уяву) рефлексивною здібністю судження. В естетичній сфері вона отримує автономність, в першу чергу, по відношенню до розсудку, на відміну від визначальної здібності судження. Остання є підкореною розсудку в схемах уяви. Отже, щоб здійснити зв'язок розсудку та розуму, здібність судження має звільнитись від "законодавства" самого розсудку. Але як діє розсудок в динаміці естетичного судження поза власним "законодавством"?

У "Критиці здібності судження" надається дескрипція такого алгоритму роботи продуктивних здібностей. Проблема введення розсудкової діяльності в сферу порядку естетичного почуття також можлива через аналіз генези форм естетичної діяльності, починаючи від її базової форми - гри.

Тотальність гри важко піддається аналітиці, оскільки вона є буттям-у-собі, що не передбачає розрізнення. Адже входження в стан гри означає "зняття себе в своєму здійсненні" [3: 24]. Сучасний дослідник Й. Голст (Jonas Holst), не без впливу праці Г. Гадамера, приходить до такого висновку: "В динамічній грі гравці в

основному намагаються щось випробувати, не маючи чіткого розуміння того, що відбувається. Вони не знають, що саме відбувається, поки воно не розігрується і не викривається. Оскільки гравці глибоко беруть участь у грі, вони самі ризикують і піддаються впливу того, що відкривається в русі туди-сюди. Гра відкриває інший спосіб наближення, випробування та пізнання чогось, крім того, як схопити це і пов'язати" [4: 87]. Ця не-лінійна і поза-розсудкова природа гри (адже робота розсудку – це схоплення) є відкриттям з середини (тотальності самої гри) того, що не може бути схоплене поза зовнішнім перетворенням самої гри. Така до-розсудковість або відсутність зовнішньої мотивації, що відповідала причино-наслідковим зв'язкам гри не означає заперечення відсутності раціональності взагалі: "Відсутність (свідомої) мотивації, що керує поведінкою учасників, є причиною того, що в ситуаціях гри або вигадування місце такої мотивації займають правила, що існують одразу або виникають по ходу гри" [5: 91]. Отже, правиліповідність – є форма до-диференційованої єдності раціонального та емоціонального.

Гра видається лише "бюргерській культурній свідомості" (Г. Гадамер) ілюзією, тобто тим, що є несерозним (навіть у Й. Гейзінга), ірраціональним, навіть безглуздим і без-змістовним. Між тим гра поза її зовнішніми схопленнями є вихідною формою не-диференційованості, що в потенції містить всю можливих палітру конотацій і порядку присутності, і порядку значення. Тому сам автор "Істини і метода" ставить собі завдання зробити не аналітику, а "онтологічну експлікацію гри". Адже "справжньою метою гри", є не ігрове завдання, але "порядок і структура самого ігрового процесу" [6: 107]. Останні гра отримує при перетворенні її на видовище.

Важливим тут є розуміння специфіки самого процесу перетворення, яке даний німецький класик відрізняє від зміни. Навіть тотальна зміна передбачає, що щось залишилось від попереднього стану – "субстанційну акциденцію". Динамічна рівновага гри самої по собі є тотальна зміна: сама по собі гра залишається єдиним – тим, що немає власно елементів в середині себе щоб її визначити. Гра як ритуал є саморепрезентацією божественної присутності. Культова містерія є входженням спільноти в стан Бога, де немає нічого зовнішнього в процесі ієрофанії. Всі елементи взаємо проникні в середині себе. Відсутність зовнішнього не дозволяє проявитися структурації та не передбачає аналітику.

Перетворення розбиває тотальність гри, створюючи певним чином ілюзорно, але її ідеальну структуру, що дозволяє, з одного боку, схопити розрізнення в попередньому стані тотальній безпосередності, а, з іншого, виникає необхідність інтенсифікації переживання засобами ре-презентації. Здійснюється відокремлення гри в порядок окремого поля: "Кожне поле передбачає і виробляє свою особливу форму *Illusio*, тобто залученості в гру [*au sens d'investissement dans le jeu*]. *Illusio* виводить агентів зі стану байдужості і спонукає до приведення в дію тих розрізень, які істотні з точки зору логіки поля, до розпізнавання того, що важливо (то, що «мене зачіпає», *inter-est*, на противагу тому, що «все одно», байдуже, *in-different*) з точки зору фундаментального закону поля" [7]. Це збайдуження – базова передумова раціональної неупередженості. Схоплення гри можливо лише ззовні, але це означає перетворення гри (*Ludens*) на ілюзію (*illusion*). Ко-лізія (*co-llision*) як залученість, у те, що рухає тіло у процесі зіткнення з іншим тілом, не піддається рефлексії в момент самого

удару, але може бути зафіксована поглядом ззовні, а, отже, відрефлексована.

Перетворення передбачає що, "дещо стає чимось іншим (з конотаціями – одразу та цілком), тобто попередній стан не має значення" [6: 110]. Це інше дозволяє виявити структуру гри при перетворенні її на видовище: відбувається поділ на актора та глядача. Глядач ніби залишається зовні сцени, актор виглядає залученим в поле гри. Проте, Г. Гадамер наголошує на поверхневості такої диспозиції. Розподіл ролей видовища здійснюється засобом перетворення як перевдягнення. Міра автономії театрального видовища – через тотальність залучення у нього глядача, тоді як актор знає, що він лише перевдягається. Саме цим здійснюється інтенсифікація почуттів глядачів за рахунок їх перенесення в ілюзорний світ театрального видовища. Але репрезентацією в практиці античного театру є пластичні зображальні засоби, як писав ще Арістотель [8: 40], – ритм, мелодія, а також рух тіла, жести, перевдягання. Г. Гадамер робить акцент саме на перевдяганні: "З позиції гравця – гра не перетворення, а перевдягнення – не бажання, щоб його впізнали, тобто спадкоємність із собою, своїм попереднім станом для нього очевидне та умовне. Тоді як для глядачів, якщо залишається видимим, то гра не здійснюється. Як і містерія, вистава має мету в собі, але отримуючи глядача, а, отже, отримує й свою ідеальну структуру" [6: 110].

Отже, актор змінює свій зовнішній вигляд, але внутрішній світ його залишається не змінним. Тому контроль над сприйняттям глядача здійснюється уречевленням порядком означників, тоді актор та інші театральні діячі контролюють порядок декорацій та за допомогою таких зображальних засобів інтенсифікацію афектів публіки.

Почуття глядачів гіперболізуються зображальними засобами, і тим самим

отримують правильний порядок. Колективність рухомих тіл є способом управління у ритуалі спільноти самою собою через створення спільного простору задоволення. Нерухомість тіла глядача в театрі по відношенню до руху в урочистій культовій ході зміщує фокус уваги сцену та підвищує градус афекту задоволення від зорового сприйняття видовища. П. Флоренський відмічає паралель між прикутим до театрального місця глядачем та людиною, що потребує теоретичного погляду на світ: "глядач або декоратор-художник прикутий, ніби в'язень платонівської печери, до театральної лави і не може, а так само і не повинен, мати безпосереднього, життєвого ставлення до реальності, – ніби скляною перегородкою відділений від сцени і є один тільки нерухоме око, що бачить" [9]. Виникнення споглядальної позиції в давньогрецькій культурі у єдності театру та теорії відзначав і М. Гайдеггер.

У той же час театральноє видовище як спільний об'єкт споглядання всього полісу є тим, що утворює поліс. Видовище зрівнює всіх ієрархічно співвіднесених у соціальному вимірі громадян полісу. Тут модус присутності і модус означення з'єднуються в "практиці одомашнення образу" полісу. Отримання задоволення від всенародного єднання є необхідний елемент катарсису – зняття соціальних суперечностей.

Важливим моментом у процесі перетворення гри на видовище є зміщення фокусу погляду. Видається, що погляд ззовні передбачає відстороненість глядача від видовища. Але Г. Гадамер підкреслює, що як раз для глядача перетворення має залишатися невидимим, а гра актора не повинна перетворюватися на ілюзію. Інакше зменшується естетичне задоволення. Погляд ззовні насправді здійснюється в епіцентрі гри – адже актор знає, що залученість у гру є результатом інтенсифікації порядку

означників – перевдягнення. Тому зовнішнє та внутрішнє в процесі отримання своєї ідеальної структури також залишається неоднозначним моментом.

Саме продуманість порядку "зображальних засобів" (не лише одягу актора, але декорацій, ритму, мелодії, за Аристотелем), є тим що піддається розсудковому впорядкуванню як засобів впливу на інтенсивність переживання глядача. У новоєвропейському театрі до цього переліку театральних ре-презентацій додається ще і гра обличчям, яке в античному театрі було переважно закрито маскою. Вимога до підвищення градусу внутрішньої навантаженості гри, ще більше зумовлює необхідність розсудкового контролю над процесом виконання ролі та акторської дисципліни. Якщо декорації як засіб інтенсифікації глядацької афектації переважно передували в Античності самій виставі, то перетворення не лише тіла, але й обличчя актора на зображальний засіб вводить розсудковий контроль в епіцентр художньої діяльності. Як зазначає Д. Дідро, актор дистанціюється від власних переживань за для досягнення ідеального взірця здійснення ролі: "Якщо б актор був чутливий, скажіть по совісті, міг би він два рази поспіль грати одну і ту ж роль з рівним жаром і рівним успіхом? Дуже гарячий на першій виставі, на третьому він видихається і буде холодний, як мрамор. Не те уважний наслідувач і вдумливий учень природи: після першої появи на сцені під ім'ям Августа, Цінні, Оросмана, Агамемнона, Магомета він строго копіює самого себе або вивчений їм образ, невпинно спостерігає за нашими почуттями; його гра не тільки не слабшає, а зміцнюється новими для нього роздумами; він або стане ще полум'янішим, або стримає свій запал, і ви будете все більше і більше ним

задоволені. Якщо він буде тільки самим собою під час гри, то як же він перестане бути самим собою? А якщо перестане бути ним, то як вловить точну грань, на якій потрібно зупинитися?" [10]. Повторюваність у логіці не тиску зовнішніх обставин, а переміщення у ілюзорний світ театральної вистави породжує "парадокс актора": він має орієнтуватися на порядок цього іншого світу. А оскільки розрив із зовнішніми обставинами стає більш глибинним, то він орієнтується на вивіреність розсудком правилорівнірну послідовність означників. Тому розсудок вивіряє кожний театральний жест професіонала. Перевдягнення давньогрецької драми замінюється дисциплінарною практикою в новоєвропейському театрі. Контроль свідомості над тілом стає вихідним, як сказав би М. Фуко. Проте, сам розсудок тут виявляється інструментом для досягнення зображального ефекту, а, отже, не самодостатнім.

Два фактори тут були ключовими: з одного боку, міра трансцендентності в новоєвропейському театрі значно більша. Простір давньогрецького театру є символічним, він існує поряд з рутинним простором полісу: єдність громадян полісу створюється в театральному видовищі, тоді як у повсякденності вони розподілені на соціальні ролі в ієрархічному порядку. Тому ескалація почуттів театального видовища забезпечує катарсис від розколу повсякденності. Це принцип єдності мікро- і макро-космосу без їх протиставлення: "Антична трагедія була справді сутнісним естетичним явищем, але в очах давньогрецького суспільства це був перш за все громадянсько-релігійний ритуал, естетичний компонент якого, хоча і був чітко присутній, у кращому випадку був другорядним" [11: 2]. Як сказав би Фр. Шіллер, поезія античної трагедії залишається наївною. Розколотість світу новоєвропейського

суспільства далеко виходить за межитичність давньогрецького полісу: поезія стала сентиментальною.

Вона не наслідувала і доповнювала єдність космоцентричного світу, але реалізовувала доцільність трансцендентально, а саме через абсолютизацію протиставлення уніфікованому порядку повсякденності. Більш того, естетична діяльність високого Модерну отримала не лише апіорний принцип, але й регулятивну настанову. Тут соціальний порядок мав розрив з традицією, дистанцію по відношенню до розсудкового порядку – забобону.

Підстави розкладу станового суспільства в модерному місті та необхідність формування нового коду соціальної поведінки, а також її імпліцитного зв'язку з соціальною лабораторією, якою був новоєвропейський театр, як пояснює Р. Сеннет у праці "Занепад публічної людини", були наступні. Театр був не просто простором створення соціальної єдності, але законодавчою сферою конструювання нових правил поведінки: "З середині XVIII століття прийнято було вважати, що велике місто в корені змінило віковий образ «світового театру» (*theatrum mundi*). 1749 року Філдінг писав, що в житті Лондона світ сцени змішався з миром вулиць. Світ-театр, за його словами, перестав бути «лише метафорою», як за часи Реставрації. У трактаті 1757 року Руссо стверджував, що в Парижі людина, що бажає бути люб'язною, змушена уподібнюватися акторові... Зв'язок виник між критеріями достовірності, прийнятими в театрі і в звичайному житті. Це додало життя вулиці певну форму. Актор будив почуття глядачів, не розкриваючи перед ними своєї суті, а глядачі використовували ті ж критерії достовірності в схожих цілях. Людина могла викликати емоційну реакцію співрозмовника, нічого не сказавши про себе саму, адже в певних

матеріальних умовах це було важко, відвертість могла розчарувати співрозмовника або, можливо, зовсім виявитися марною. Існування цього містка дозволяло людям насолоджуватися спілкуванням, що не торкалося питань особистої сфери" [12: 77]. Поза-становість та навіть безособовість як вимоги нового стилю комунікації Модерну вимагали не лише нового коду поведінки, але й інших підстав для задоволення: не демонстративне споживання як насолода від власного статусу, але гра сенсами при стриманні безпосередніх потягів. В обох проекціях значення розсудкової активності значно підвищувалася. Наслідування ані природі, ані божественному порядку, але художньому порядку сцени підготувало проникнення розсудкового контролю не лише з економічної сфери "калькулятивного розрахунку", але зі сфери законодавства смаку.

Г. Зіммель писав, що велике місто весь час бомбардувало людину мозаїкою афектів, які не були зв'язані, ані безпосередньо з її рутинними завданнями, ані з природним порядком, але настільки інтенсивні, що "неможливість реагувати на нові подразники з попередньою інтенсивністю" [13]. Людина у місті більше обумовлена порядком соціальності, але в той же час сама соціальність Модерну конструюється порядком міста. Тому лише розсудок впорядковував уламки відчуття, пропускаючи надмірність афектів крізь решітку апіорних форм.

При цьому слід розуміти, що остаточний розрив мистецтва з реальністю не відбувся у просвітницькій естетиці. Замикання "мистецтва задля мистецтва" у вежі зі слонової кістки - це вже справа XIX століття. І. Кант не є виключенням у цій просвітницькій спрямованості, оскільки для нього краса є перш за все символом моральності. Ця теза знаходить підтвердження у сучасних

естетикознавців С. Берд-Поллана (Stefan Bird-Pollan) та В. Марченкова (Vladimir Marchenkov): "Коли ми говоримо про «Естетику» Баумгартена та «Критику сили судження» Канта як про переломні моменти в історії західних уявлень про мистецтво, ми ніколи не повинні залишати поза увагою той факт, що для їх сучасників Вольтера, Руссо та Дідро мистецтво було інструментом морального повчання, соціальної критики і, загалом, морального покращення людства. І коли просвітницька думка в особі Дідро зіткнулася з явищем ґрунтовно естетизованої свідомості, розсудку, який пройшов увесь шлях, відкритий абстрактним інтелектом філософів, це явище набуло збентежуючої, майже скандальної форми в «Племіннику Рамо»: людина, без коренів та без керма, навіть коли вона була наділена витонченим розумінням та вишуканою естетичною чутливістю" [13: 2]. Отже, перетворення common sense на цинічний розум передбачалася просвітниками більше, ніж надмірність афектів, що надають конституюватися здоровому глузду.

В "Критиці здібності судження" спогляданню прекрасної форми більш відповідають ще більш нерухомі предмети: "У живописі, у ваянні, повідомленні в усіх видах зображувального мистецтва, в архітектурі, садоводстві, тому що вони суть вишукане мистецтво, суттєве - малюнок, у якому основа для схильності смаку служить не тому, що радує у відчутті, а тому, що подобається лише своєю формою. Фарби, що розквітчують контури, відносяться до привабливості; вони можуть зробити предмет сам по собі більш жвавим для сприйняття, але не гідним споглядання прекрасного. Їх дуже часто обмежує те, що вимагає прекрасної форми, і навіть там, де привабливість допускається, шляхетність їм надає лише прекрасна форма" [1: 63]. Отже, стала композиція

малюнку неможлива в театральній виставі, навіть за умов, що глядач не рухається. Лише у живописі – базовому виду образотворчого мистецтва за І. Кантом - була можлива математична вивіреність композиції, що дозволяла "перевірити гармонію алгеброю" і навіть геометрією. А тому аналітика прекрасного без розудкового схоплення не є можливою.

Кантівська думка про роль розсудку в балансі сил естетичного судження є суто просвітницькою за своїм змістом і близькою, на нашу думку, тезі Д. Дідро про те, що розсудок є внутрішнім моментом гри актора, його засобом для досягнення задоволення глядача. Ситуація ускладнюється при екстраполяції театральних настанов на стиль життя Модерну в цілому. Загроза втрати інструментальності розсудкової діяльності та єдності теоретичного, етичного та естетичного безумовно існує для просвітників, але ця ситуація переважно гіпотетична.

Важливим моментом даного міркування є те, що апріорні засади рефлексивної здібності судження є загально значимими, тобто забезпечують спільність естетичного досвіду як динамічної рівноваги розсудку та уяви не лише для актора, але й для глядача. Найбільше естетичне задоволення досягається, на думку І. Канта, в живописі. Чіткість малюнку та художньої композиції, яку можна навіть математично вивіряти, найбільш наочно демонструє чистоту прекрасної форми. Живопис виробляє настанову "картини світу" (М. Гайдеггер) та легітимізує індивідуальний погляд на світ в логіці суб'єкт-об'єктної опозиції. Час картини світу не лише передбачає, що "художній твір стає предметом переживання і відповідно мистецтво вважається вираженням життя людини" [14], але й те що розсудок стає умовою правилвідповідного порядку здійснення зображальних засобів художньої сфери.

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Кантівське трансцендентальне припущення про доцільність естетичного судження стало можливим лише на певному етапі автономізації естетичної сфери. Давньогрецький театр перетворює динамічну гру ритуалу на видовище з його порядком поділу акторів та глядачів. Головний зображальний засіб тут – перевдягання (Г. Гадамер) – структурує протиставлення підвищення інтенсивності сприйняття глядача через формування порядку означників сцени. З іншого боку, нерухомість глядача розриває колізію взаєморухомих тіл містерії та створює умови для дистанційованого споглядання (П. Флоренський) в єдності теорії та театру. Новоевропейський театр перетворює на зображальний засіб не лише тіло, але й обличчя актора. Психологізація гри потребує ще більш вивіреного контролю над її процесом, що власне складає "парадокс актора" – найбільший ефект емоційного сприйняття досягається не вживанням актора в роль, а дисциплінарною практикою. Необхідність подолання розшарування станового суспільства та винайдення принципово нових форм комунікації перетворює в епоху Модерну весь світ на театр, а сам театр на соціальну лабораторію (Р. Сеннет).

Порядок означників у театрі остаточно зорієнтовано на перетворення не лише на відновлення правилвідповідного порядку речей, його створення потребує втручання і розсудку. Міра перетворення гри на ілюзію (П. Бурдье) корелюється зі ступенем автономності художньої сфери. Це супроводжується, з одного боку, інтенсивністю естетичного переживання задля подолання збайдужіння, що впливає на естетичний досвід особистості та її цінності, але, з іншого, винахід правильних, вивірених зображальних засобів та отримання естетичного задоволення від гри смислами потребує

все більш чіткого контролю з боку розсудку.

Художня цілісність – це те, що вже переробляється після перезбирання розсудком порядком реальності з фрагментарності відчуттів. З одного боку, в досвіді, що є впорядкований розсудком, є певна цілісність. Але вона надто замкнена на зацікавленість, що не може відповідати доцільності, на думку І. Канта. Адже трансцендентальне припущення доцільності зорієнтоване не лише на цілісність як подолання фрагментарності, але й на незацікавленість. Тому, з одного боку, будь-який досвід ґрунтується на єдності, що забезпечується розсудком (до-розсудкове ставлення до світу виявляється забобою), але в той же час в естетичному судженні відбувається подолання домінації розсудкового порядку, здійснюється орієнтація на само-конструювання суб'єкта на засадах естетичного задоволення. Останнє зорієнтоване не на домінацію (що є базовим принципом порядку пізнання або бажання), а на задоволення як бажання продовження попереднього стану.

Побоювання просвітників полягали у тому, що при зростанні ваги раціональної складової розсудок перетвориться на цинічний розум, витончений, але аморальний.

Постсучасна ситуація демонструє вражаючу інтенсивність впливу культурних технологій, що не дозволяє інтеріоризуватися не лише настановам практичного розуму, але й теоретичного. І в цьому проявляється специфіка теперішнього етапу розвитку символічного виробництва та обміну соціуму. Базовим зображальним засобом в логіці такої деструкції вищих продуктивних здібностей є надмірна візуалізованість та розважальність (що ґрунтуються не на вільній грі розсудка та уяви, оскільки динаміка зображення тут надмірна), інтенсивність яких не

дозволяє здійснитися не лише аналітиці прекрасного, але й аналітиці понять.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кант И. Критика способности суждения. *Собрание сочинений в 8 т.* Т. 5. Москва: Чоро, 1994. С. 6-331.

2. Guyer P. Aesthetic Autonomy Is Not the Autonomy of Art. *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*. New York, London: Routledge, 2021. P. 135-161.

3. Гадамер Г. Философские основания XX века / пер. с нем. В. Бибихина. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 16 - 26.

4. Holst J. The dynamics of play – back to the basics of playing. *International Journal of Play*. 2017. № 6(1). P. 85-95.

5. Гумбрехт Г. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

6. Гадамер Г. Истина і метод / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ: Юніверсус, 2000. 464 с.

7. Бурдьє П. Поле литературы / пер. с фр. М. Гронаса. *Новое литературное обозрение*. 2000. № 45. С. 22-87. Режим доступа: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury> (дата обращения: 1.05.2021).

8. Аристотель. Поэтика / пер. з старогр. Б. Тен. Київ: Мистецтво, 1967. 139 с.

9. Флоренский П. Обратная перспектива. Режим доступа: <https://ekniga.org/religiya-ezoterika/155146-obratnaya-perspektiva.html> (дата обращения: 1.05.2021).

10. Дидро Д. Парадокс об актере. Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/60508> (дата обращения: 1.05.2021).

11. Bird-Pollan S., Marchenkov V. Introduction. *Hegel's Political Aesthetics Art in Modern Society*. Ed. and with an Introduction by Stefan Bird-Pollan London New York Bloomsbury, 2020. P. 1-11.

12. Сеннет Р. Падение публичного человека / пер. с англ. О. Исаева и др. Москва: Логос, 2002. 424 с.

13. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / пер. с нем. Логос. 2002. № 3 (34). С. 1-12. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf> (дата обращения: 1.05.2021).

1. Хайдеггер М. Время картины мира / пер. с нем. В. Бибихина. 16 травня 2021. Режим доступа: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira (дата обращения: 16.05.2021).

REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Kant, I. (1994). *Kritika sposobnosti suzhdenija* [Critique of the Power of Judgment]. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Vol. 5. Moskva, Choro. (in Russian).

2. Guyer, P. (2021). Aesthetic Autonomy Is Not the Autonomy of Art. *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*. New York, London: Routledge.

3. Gadamer, H. (1991). *Filosofskie osnovanija XX veka* [Philosophical foundations of the XX century.] *Aktual'nost' prekrasnogo* [The urgency of the beautiful]. Moskva, Iskustvo. (in Russian).

4. Holst, J. (2017). The dynamics of play – back to the basics of playing. *International Journal of Play*. № 6(1), 85-95.

5. Gumbrecht, H. (2006). *Proizvodstvo prisutstvija: chego ne mozhet peredat' znachenie* [Production of Presence. What Meaning Cannot Convey]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review]. (Last accessed: 1.05.2021) (in Russian).

6. Gadamer, H. (2000). *Istina i metod* [Truth and Method]. Kyiv, Juniversus. (in Ukrainian).

7. Bourdieu, P. (2000). Pole literary [The literary field]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 45, 22-87. Mode of access: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury> (Last accessed: 1.05.2021) (in Russian).

8. Aristotle (1967). *Poetika* [Poetics]. Kyiv: Mistectvo. (in Ukrainian).

9. Florensky, P. *Obratnaja perspektiva* [Reverse Perspective]. Mode of access: <https://ekniga.org/religiya-ezoterika/155146-obratnaya-perspektiva.html> (Last accessed: 1.05.2021) (in Russian).

10. Diderot, D. *Paradoks ob aktere* [Paradox of the Actor. Mode of access:

<https://fil.wikireading.ru/60508> (Last 1.05.2021) accessed: (in Russian).

11. Bird-Pollan, S., Marchenkov, V. (2020). Introduction. *Hegel's Political Aesthetics Art in Modern Society*. Ed. and with an Introduction by Stefan Bird-Pollan London New York Bloomsbury.

12. Sennett, R. (2002). *Padenie publichnogo cheloveka* [The Fall of Public Man]. Moskva: Logos. (in Russian).

13. Simmel, G. (2002). *Bol'shie goroda i duhovnaja zhizn'* [The metropolis and mental life]. *Logos [Logos]*, 3 (34). Mode of access: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf> (Last accessed: 1.05.2021) (in Russian).

14. Heidegger, M. *Vremja kartiny mira* [The Age of the World Picture]. Mode of access: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira (Last accessed: 16.05.2021) (in Russian).

Receive: May 16, 2021

Accepted: June 16, 2021