

КОРИСТЬ КРАСИ Й АВТНОМІЯ РОЗУМУ

All art is quite useless
OSCAR WILD

У «Критиці сили судити» Кант розрізняє вільну й залежну красу: «Є два види краси: вільна краса (*pulchritudo vaga*) або суто залежна (*anhängende*. — *В.К.*) краса (*pulchritudo adhaerens*). Перша не передбачає жодного поняття про те, чим має бути предмет; друга передбачає таке поняття і досконалість предмета відповідно до цього поняття. Перша означає (самостійно наявну красу) тієї чи тієї речі; другу, як залежну від поняття (зумовлену красу), приписують об'єктам, що їх підводять під поняття особливої цілі» [Kant, 1995: S. 146]. Квітка красива, аби принадити бджолу, яка має рознести її пилік і в такий спосіб уможливити її розмноження. То є залежний вимір краси. Але людина здатна сприйняти вільну красу квітки, незалежну від тієї користі, що та краса їй дає.

Тут можна віднайти зв'язок між етикою й естетикою Канта. Адже саме ця здатність робить і саму людину вільною, а отже, спроможною до вільного вибору, тобто зумовлює в людині те, що можна назвати моральним чуттям (*sittliches Gefühl*). Гадамер указує на те, що, згідно з Кантом, цей зв'язок естетичного й етичного можна виявити лише в разі споглядання краси у природі: «Якщо Кант, навчений Русо, відхиляє загальне зведення витонченості смаку щодо прекрасного взагалі до морального почуття, то чуття краси природи — це, згідно з Кантом, зовсім інша річ. Краса природи збуджує інтерес лише у того, хто “до того вже добре обґрунтував

свій інтерес до морально-доброго (Sittlich-Gutten)”. Інтерес до прекрасного у природі є, отже, “спорідненим із моральним”. Виявляючи неумисну узгодженість природи з нашим незалежним від жодного інтересу задоволенням, а zarazом дивовижну для нас доцільність природи, він указує на нас як на останню мету творіння, на наше “моральне призначення”» [Gadamer, 1990: S. 56]. Отже, здатність до сприйняття вільної, незалежної від жодної мети краси природи пов’язана з моральною свободою людини.

Ця аналіза краси потребує феноменологічного доповнення й уточнення, які можна зробити, спираючись на концепцію інтенційності. Ми маємо розрізнити ноетичний і ноематичний аспекти досвіду. Ноема, тобто спосіб даності предмета у досвіді, може бути красивою або залежно від поняття цієї речі, або незалежно від нього. Але цього недостатньо для розрізнення вільної і залежної краси на ноетичному рівні. Таке розрізнення передбачає схоплення у досвіді свідомості вільної краси саме як вільної в її відмінності від залежної краси. Це розрізнення не відбувається автоматично. Ба більше, нездатність до такого розрізнення може бути зумовленою різними модусами нездатності до сприйняття краси:

1. Нездатність сприймати вільну красу незалежно від її практичної користі.
2. Нездатність розрізнити вільну і залежну красу.
3. Нездатність виявляти залежну красу через нерозуміння її користі.
4. Цілковита нездатність до сприйняття краси як такої, байдуже чи то вільної, чи то залежної.

Кожний із цих модусів нездатності до сприйняття краси майже ніколи не можна зустріти у чистому вигляді. Натомість ми завжди подибуємо різні комбінації цих модусів. У кожному разі, якщо феноменологічно перевитлумачити ідею Канта, то можна сказати, що усвідомлення власної свободи, яке робить нас моральними істотами, пов’язане зі здатністю до узгодження ноетичного і ноематичного аспектів переживання вільної й залежної краси. Завдяки такому узгодженню ми виявляємо абсолютно вільну красу на ноематичному рівні, а самих себе починаємо сприймати як абсолютно вільних істот на рівні ноетичному, причому не лише в естетичному сприйнятті, а й у моральному діянні. Тобто ми можемо говорити про естетичне обґрунтування етичного. І хоча варто погодитися з Гадамером, що сам Кант убаचाє зв’язок естетичного з етичним насамперед у красі природи, проте можна наважитися на твердження, що найавтентичнішого виразу це обґрунтування дістає у мистецтві. Втім, не в класичному, а в модерному мистецтві, в якому виникає концепція «мистецтва заради мистецтва», а отже, ідея абсолютної некорисності справжнього мистецтва.

До речі, й сам Кант погоджувався визнавати вільну красу деяких витворів мистецтва, наприклад, листяного орнаменту або музичної фантазії без теми. Для Канта тут головне, що вони «нічого не презентують, жодного об’єкта відповідно до певного поняття» [Kant, 1995: S. 146] і тому являють собою вільну красу. Втім варто зауважити, що тут ми стикаємося з доволі

штучним раціоналістичним спрощенням естетичного виміру краси в мистецтві — мовляв, витвори мистецтва, в яких дається взнаки так звана залежна краса, прекрасні лише тому, що презентують щось майже в ідеальній відповідності до певного поняття або ідеї. Портрет красивої людини красивий через якомога точніше відтворення в ньому ідеалу людської краси. Але чи не може бути прекрасним портрет потворної людини? На якій стадії своєї трансформації портрет Доріана Грея є справжнім витвором мистецтва — коли на ньому зображений чистий юнак небесної краси чи коли на ньому зображений старий розпусник зі слідами всіх скоєних гріхів на обличчі? А якщо «портрет» взагалі не схожий на жодну реальну людину, якщо зображене на ньому не можна підвести під жодне поняття? Чи не стикаємося ми тут нарешті зі справжньою вільною красою? У творі «Дегуманізація мистецтва» Х. Ортега-і-Гасет порівнює мистецтво зі склом, через яке ми бачимо реальність. На його думку, ідеал класичного мистецтва — абсолютно прозоре скло, яке створює цілковитий ефект реальності. Натомість у модерному мистецтві найбільше поцінують примхливість візерунків структури самого скла. Чи можна тоді взагалі говорити про те, що краса витвору мистецтва є залежною від ідеї того, що він зображає? У контексті цих розмислів ми маємо розуміти вислів О. Вайлда, що став епіграфом для цієї статті: «Усе мистецтво є цілковито некорисним». Саме в цьому розумінні ми можемо потлумачити думку Ніцше про те, що «лише як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності», якщо світ взагалі потребує виправдання. Адже світ красивий, а краса не потребує виправдання, вона є самодостатньою. Тому й некорисне мистецтво, що творить красу, є самодостатнім.

Своєрідний розвиток думки Ніцше можна вглядіти у Гюїсманса, який віднаходить шлях до релігійної віри через замилювання витворами релігійного мистецтва: «Ах, виправдання католицизму в мистецтві, яке він створив і якого ще ніщо не перевершило! В живопису та скульптурі — це примітиви, в поезії та прозі — містики, в музиці — церковний спів, в архітектурі — романський та готичний стилі. Все пов'язане, все палає одним снопом на тому самому вівтарі; все це складається в єдину своєрідну групу думок: побожно мліти, обожнювати, служити Подателеві благ, показуючи йому його ще не спаплюжені дари, відображені в душі створіння, наче у вірному дзеркалі» [Huysmans, 1895: p. 10–11].

Корисне мистецтво може продукувати лише залежну красу, натомість вільна краса — ознака мистецтва, що не має жодної практичної користі. Але саме це некорисне мистецтво виявляється найкориснішим для людини, адже збуджує в ній чуйність до свободи, а отже, перетворює її на моральну істоту, здатну до вчинків на підставі вільного вибору й відповідальну за власні вчинки.

Як показав Кант, абсолютно вільною може бути лише безсмертна істота, яка навіть у разі загрози загибелі здатна до вільного вибору. Вчинки такої істоти регулюють ідеї Бога, безсмертя та свободи волі. Але ці ідеї можуть поставати тільки як формальні регулятиви. Вони не можуть мати конститутивного характеру, адже їм бракує чуттєвого змісту. Не можна пере-

жити безсмертного Бога у безпосередньому чуттєвому досвіді. Безсмертя є цілковитою трансценденцією для даного у відчуттях світу, в якому будь-що має свій початок і свій кінець. Відтак абсолютна свобода, яку дарує безсмертя, є не так актуальним станом, як ідеалом сталого прагнення. Втім, ідеї Бога, безсмертя та свободи — це не просто порожні форми. Вони мають зміст, але лише в модусі «немовби» («als ob»). Я маю стало припускати ці ідеї, аби бути у змозі бути тим, ким я маю бути. Втім, і витвори мистецтва дістають свій справжній сенс у цьому модусі. З огляду на це стає зрозумілим, чому саме через релігійне мистецтво герой Гюїсманса знаходить шлях до віри.

Нездатність сприймати красу зумовлює моральну нищість. Якщо, спираючись на Кантове розрізнення вільної та залежної краси, спробувати переформулювати вислів того ж таки Вайлда, то можна сказати, що нечуйна до вільної краси людина є морально неповноцінною. «Острах естетики є першою ознакою безсилля» [Достоевский, 1957: с. 543]. Це судження Раскольнікова, що його він висловлює перед тим, як піти зізнатися у скоєному злочині, свідчить про те, що морально він приречений. Жодного переродження йому не судилося. Достоевський виказує сам себе. І зрештою, портрет новонародженої людини, який він малює на останніх сторінках роману «Злочин та покарання», виглядає неправдивим з огляду на те, що Раскольніков не переживає справжнього каяття через те, що він убив двох людей. Для самого Достоевського дві жінки, яких убив його «герой», — лише засіб його внутрішнього перетворення. І для Раскольнікова, і для Достоевського люди — не мета, а засіб. Таке ставлення до людей, найі таких нищих, як убиті Раскольніковим жінки, і є, згідно з Кантом, проявом аморальності. Раскольніков, зрештою, жодного разу й не робить морального вибору. Спочатку він убиває через зухвалу думку про власну вищість, насамкінець віддається на поталу через усвідомлення невинності своїх зазіхань. Ані те, ані те не є моральним вчинком, ані те, ані те не є красивим вчинком. Раскольніков і в ролі вбивці, і в ролі мученика викликає огиду, адже його самого не нудить від його злочину. Отож, красивий вчинок — це не просто фігура мовлення. Ця словосполука виявляє прихований естетичний вимір етичного.

Те, що в практичному плані є моральною свободою вибору, в теоретичному постає як автономія розуму. Ця автономія, своєю чергою, має кілька вимірів. По-перше, це незалежність розуму від позарозумових чинників: тілесних рефлексів, чуттєвих потягів, ситуаційних матеріальних зисків тощо. По-друге, це здатність самотужки користуватися власним розумом, яку той самий Кант уважав найважливішою ознакою людини як розумної істоти, а відтак головним здобутком Просвітництва.

Отже, виявляється, що саме здатність переживати вільну (за Вайлдом, некорисну) красу узаasadничує і нашу моральність, і нашу розумність, і нашу релігійну віру. Користь мистецтва й краси, яку воно створює, полягає саме в їхній некорисності.

Утім, ця оптимістична картина має бути трохи підважена, а насамперед підваженим має бути позитивне значення зв'язку абсолютно вільної краси з абсолютно автономним розумом. Цей зв'язок має амбівалентний характер. З одного боку, він справді узасадничує людську свободу й у теоретичному, й у практичному плані, але з іншого — загрожує свавіллям абсолютного розуму. Цю загрозу в осередді проекту Просвітництва як проекту панування автономного розуму вбачають Горкгаймер і Адорно, ухвалюючи жохливий вирок: «Просвітництво — тоталітарне» [Horkheimer, Adorno, 1897: S. 28]. В абсолютній чистоті чистого розуму розчиняються чуттєві відмінності. Ідеальність ідеї не залишає місця для недосконалості реального розмаїття чуттєвого досвіду. Але це, своєю чергою, унеможливорює й естетичний вимір досвіду, адже прекрасне не існує відповідно до раз і назавжди встановлених загальних понять. Це розуміє вже Кант: «Марно шукати принцип смаку, який дав би загальний критерій прекрасного завдяки певним поняттям, оскільки те, що шукають, неможливе й суперечить самому собі» [Kant, 1995: S. 149].

Кажучи мовою Карла Попера, оракули не здатні встановити загальні принципи краси. Але не лише краси, а також добра й істини. Некритично сприйнятий платонізм призводить до несмаку в мистецтві, хибності думки, диктатури в політиці і, зрештою, зла у людському житті. Немає загального ідеалу. Ідеал у кожного свій. Тому має рацію згадуваний уже Ортега-і-Гасет, коли в есеї «Естетика в трамваї» пише: «кожна річ від народження несе свій невідтворюваний ідеал» [Ortega y Gasset, 1966: p. 37]. Причому цей індивідуальний ідеал іспанський філософ віднаходить уже на рівні чуттєвого переживання краси, пишучи про те, що красу людського обличчя ми сприймаємо через збіг конфігурації окремих рис із ідеальним обличчям, так само, як, споглядаючи конфігурацію окремих зірок, ми сприймаємо сузір'я. Але те, що стосується краси, є чинним і для моралі. На думку Ортеги, Кант помилявся, вважаючи моральний обов'язок чимось загальним. Натомість у кожного з нас є власний ідеал і краси, і добра. Чуйність до цього індивідуального ідеалу — це запорука і вишуканості смаку, і добротності вчинків, і істинності мислення. Краса, добро й істина дані нам не як загальні ідеї, що вони мають бути втілені в реальному досвіді, а як раптові спалахи переживань. Якщо ми намагаємося мислити й творити, ми завжди наражаємося на ризик. Здається, що така позиція веде до морального й пізнавального релятивізму. Втім, це лише в тому разі, якщо мислити істину як відповідність наших суб'єктивних думок об'єктивним речам. Проте такий спосіб мислення передбачає реінтерпретацію Аристотелевої кореспондентської концепції істини на засадах модерного уявлення про суб'єктивність. Саме це слушно критикує Гайдегер, указуючи на те, що сучасне поняття суб'єктивності — це доволі пізній винахід, пов'язаний насамперед із картезіанством. Намагаючись мислити істину у цій парадигмі, ми неодмінно наражаємося на загрозу релятивізму та соліпсизму. Натомість Гайдегер пропонує мислити істину як відкритість самих речей. Таку відкритість ми кожного неповторного разу переживаємо з неповторною новизною.

Отже, канонів немає. Ми завжди зухвало намагаємося посісти місце творця. Коли ми справді мислимо або творимо, ми щоразу зазіхаємо на нездійсненне. Так триває життя. Так ми тимчасово уникаємо смерті — не як припинення фізичного існування, а як марнування часу, як перетворення життя лише на фізичне існування.

З огляду на це стає зрозумілою складність краси, добра й істини. Ми щоразу стикаємося із загадкою, а загальних принципів пошуку правильної відповіді не існує. Ганна Арендт мала рацію, коли писала про банальність зла. Зло банальне, добро складне. Краса невловима, потворність всюдисуща. Істина часто-густо жахає, омана зазвичай заспокоює.

Моральний вибір також є актом творчості. Кожного разу, вчиняючи добродієсно, ми створюємо прецедент добра. І кожного разу, здійснюючи моральний вибір, кожний із нас є абсолютно вільним, а до того ж екзистенційно самотнім, адже вибір треба робити, взираючись на власний невідтворний ідеал, про який писав Ортега-і-Гасет. Попри загальні моральні закони, ситуація морального вибору завжди нова й неповторна. Це дуже витончено описує Франц Кафка у притчі про ворота закону у творі «Процес». Людина приходить до воріт, що ведуть до закону. Перед ними стоїть вартовий. Людина питає в нього дозволу пройти крізь ворота, але вартовий забороняє зробити це. Людина проводить усе життя біля воріт закону, намагаючись здобути дозвіл увійти до них, але так і не отримує його. І, вже вмираючи, вона з подивом усвідомлює, що до цих воріт, крім неї, за всі ці довгі роки очікування ніхто не підходив. Як же так? Адже всі прагнуть до закону! Чому ж тоді ніхто не підходив до цих воріт?! На це останнє запитання людини вартовий відповідає, що ці ворота були призначені лише для неї, а після її смерті вартовий замкне їх і піде геть.

Парадокс свободи полягає в тому, що кожному мить нашого існування кожен із нас приречений на підставі автономії розуму вільно обирати, чи бути справді вільним, обираючи добро відповідно до власного індивідуального ідеалу, сприймати який ми навчаємося в естетичному переживанні вільної краси.

ДЖЕРЕЛА

- Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : В 12-ти т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. — Т. 5. — 600 с.
- Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik // *Gadamer H.-G.* Gesammelte Werke. Bd. I. — Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. — 495 S.
- Horkheimer M., Adorno T.W.* Dialektik der Aufklärung // Gesammelte Schriften. — Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1987. — Bd. 5.
- Huysmans J.-K.* En route. — Paris: Tresse et Stock, 1895. — 458 p.
- Kant I.* Kritik der Urteilskraft. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. — 468 S.
- Ortega y Gasset J.* Estetica en el tranvia // *Ortega y Gasset J.* Obras Completas. — Madrid: Revista de Occidente, 1966. — Т. II.

Вахтанг Кебуладзе — доктор філософських наук, доцент кафедри філософії філософського факультету Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.
