

Конрад Пол ЛІСМАН

## ЕСТЕТИКА В АВСТРІЇ

### 1. Попередні зауваження

Досліджуючи внесок австрійських учених та філософів у розвиток естетичної думки, нелегко дати сумарне зображення історії сучасної естетики та філософії культури<sup>1</sup>. Це драгливе становище ще більше вражає з огляду на те, що особлива роль мистецтва, літератури та музики видається одним із тих стереотипів, якими природньо живиться культурний ґрунт цієї країни: “Австрійська культура за своїм походженням була не звичаєвою, філософською та науковою, як культура німецької півночі, а передусім – мистецькою”<sup>2</sup>. Значення мистецтв для того, що в модному сенсі називають австрійською ідентичністю, парадоксально пояснює недостатню участь вітчизняних учених у розробці великих естетичних систем, які відбувалися і відбуваються тут не ізольовано від дискусії з мистецтвами, а в тісному зв’язку з ними. Так, естетичні проекти, які справді відбулися, походили не стільки від філософів, скільки від мистецтво-, літературо- та музикознавців, поетів і архітекторів, есеїстів і вчених неакадемічного штату, які працювали поза межами університетів. Тому саме щодо естетики не варто встановлювати надто суворі кордони між наукою, практикою та критикою мистецтва. Можна вести мову про антисистематичний, антиідеалістичний, радше емпірично-логічний характер австрійської філософії. А те, що ми розглядатимемо далі, є не науковою історією певної дисципліни (якої майже і не існувало в австрійських університетах), а спробою окремими штрихами окреслити питання і естетичні проблеми, які були, щонайменше, вирішально сформульовані австрійцями, хоч не ними зініційовані.

### 2. Мистецтво як чиста форма

Найвизначнішим австрійським естетиком ХІХ століття, безсумнівно, був майже забутий сьогодні філософ Роберт Цімерман<sup>3</sup>. Хоча він написав курс із загальної естетики, що охоплював усі традиційні види мистецтв і світ етичних суджень, але був, вочевидь, зорієнтований на парадигму зображення<sup>4</sup>, вплинувши на історію мистецтва. Завдяки

своїй “Антропософії”, що з’явилася у 1882 році, та своєму учневі Рудольфу Штайнеру, філософ посів чільне місце і в зовсім іншій галузі, відігравши важливу роль у розбудові віденської школи історії мистецтв.

Як і Герbart, Цімерман розуміє естетику в сенсі, який виходить далеко за межі теорії художнього мистецтва. У Герbartа предметна суть естетики полягає в тому, що може викликати задоволення або незадоволення; але подібні емоції уможливають лише відношення, тобто елементи, які започаткували стосунки, саме тому Герbart визначає звичаєве, як “відношення волі, які задовольняють або незадовольняють”<sup>5</sup>, і в такий спосіб підпорядковують етику естетиці. Цімерман успадковує цю претензію і розробляє систему, яка пояснює не лише твори мистецтва, а й соціальні взаємини, від шлюбу – крізь призму педагогіки, аж до теорії держави з естетичної точки зору. Але останню він визначає у вирішальному пункті, уточнюючи й доповнюючи свого попередника: “Просте не може подобатись або не подобатись естетично. У складному подобається або не подобається лише форма. Частини поза формою, матерія є естетично рівнозначущими. У цих трьох реченнях міститься основа естетики не лише як науки про форму, а як науки взагалі”<sup>6</sup>.

Передумови, виокремлені Цімерманом, становлять наріжний камінь “формальної естетики”, значення якої лише нещодавно стало зрозумілим<sup>7</sup>. Центральна думка Цімермана фундує, отже, визначення естетики як науки про формальні відносини, підпорядковані закономірності, що є аналогічною логічній закономірності. Ці відносини викликають у спостерігача задоволення або незадоволення, а саме в безумовному сенсі, який звільняє естетичне судження від суб’єктивності смаку, яку Кант, принаймні, додає до критики сили судження: “На питання про те, які поняття форми є естетичними поняттями, тобто формами образу, з якими пов’язане абсолютне задоволення або незадоволення, відповідає естетичне судження. Оскільки воно є нічим іншим, окрім необхідного і неминучого ефекту повного уявлення складного образу, завдяки якому суб’єкт не судить, а примушується до судження об’єктом, предикат, або відчуття задоволення чи незадоволення у цьому випадку є нічим іншим, як виразом напруги між частинами складного образу, тобто самою формою, завдяки чому суб’єкт стає ідентичним із предикатом, а судження очевидним”<sup>8</sup>.

Естетичне сприйняття, яке артикулюється в естетичному судженні, є, отже, нічим іншим, як відповідністю об’єктивних формальних відношень у свідомості суб’єкта сприйняття. Цімерман також стверджує, що зміст,

аспекти матеріалу, й положення суб'єкта не мають ніякого значення для цього естетичного судження. Все, що може подобатися – це форми, і лише форми можуть подобатися: “Естетика як чиста наука про форми є морфологією прекрасного. Показуючи, що лише форми можуть подобатися або не подобатися, вона доводить: те, що подобається або не подобається, мусить подобатися або не подобатися лише через форми... Зайвим є питання про те, чи може форма прикрашати також щось неестетичне; оскільки будь-який матеріал є неестетичним, форма не може робити нічого іншого крім того, щоб випромінювати своє сяйво у неестетичному. Байдуже, як сонце у вишині – над справедливим і несправедливим, так прекрасна форма – над мертвою матерією, яка завдяки їй здобуває прихильність душ”<sup>9</sup>.

У цих роздумах “янусоликій” Цімерман<sup>10</sup> фактично передбачає тенденції ХХ століття, в яке, свідомо не звергаючись до власне Цімермана, теоретично та практично інсценує та інтерпретує мистецтво як “прикрашування звичайного”<sup>11</sup>. Висновок, зроблений Цімерманом із цієї апріорної структури естетичного, вказує на далеке минуле, коли норми того, що подобається та не подобається, встановлювалися об'єктивним законом форми фактично ще до будь-якої суб'єктивності та історичності: “Естетичні форми – не накази та заборони. Вони самі є тим, що абсолютно подобається або не подобається. Те, що взагалі являє себе в естетичному судженні таким, що подобається або не подобається, може робити це лише через те, що його форми є віддзеркалюваннями естетичного. Хто хоче подобатися, мусить зробити естетичні форми нормою свого мистецтва, хто хоче викликати справедливе судження про себе, мусить зробити естетичні норми масштабом самокритики. Вони є основними формами, які подобаються або не подобаються, і саме тому також формами, які подобаються або не подобаються без будь-якого обґрунтування. Вони подобаються або не подобаються безумовно, оскільки є утворенням об'єднуючого уявлення”<sup>12</sup>. Те, що в теорії антиципує власне безпредметне мистецтво та ready-made, в практичному застосуванні Цімермана призводить до апології неокласичної мови форм.

Мистецтво, згідно з Цімерманом, врешті-решт виявляється спробою людського духу розкритися у цьому формальному відношенні перед собою і перед іншими таким, що подобається. Вимога такого явища, яку дух висуває до самого себе, є *вимогою мистецтва*; здійснення цієї вимоги, підпорядкованість явища нормуючому духу, отже, самому собі, і є мистецтвом”<sup>13</sup>. До цього

формулювання вже належить також те “прагнення мистецтва”, яке Алоїз Рігль<sup>14</sup>, найвизначніший учень Цімермана, зробив центральним поняттям своєї естетики. У іншому місці Цімерман саме етичне прагнення підпорядкував закону форми прекрасного<sup>15</sup>, цій вимозі мистецтва властивий прескриптивний характер: вона приписує, що власне має робити мистецтво: “Змістом цього явища (духу) може бути все що завгодно, вимога мистецтва зацікавлена лише в тому, щоб форми його були естетичними, мистецтво має єдине завдання, надати йому цієї форми. *Material* явища не має значення, лише форма є естетично важливою”<sup>16</sup>.

### 3. Художнє прагнення

Ця воля до мистецтва набуває, зрозуміло, зовсім іншого характеру в Алоїза Рігля. У своїй праці “Питання стилю. Основи історії орнаменту”, 1893 рік, він намагається звільнити питання про форму твору мистецтва від нормативних імплікацій цімерманової естетики та визначити вирішальний елемент форми його оцінки. Рігль сподівається знайти це в понятті *стилю*. Саме стиль конфігурує і поєднує на поверхні твору мистецтва ті елементи, які є виразом “художнього прагнення” і через те відрізняють твір мистецтва від природної речі або артефакту. Поняття художнього прагнення, очевидно, слід розуміти не психологічно, а скоріше, як колективну тенденцію культури до певної форми естетичної конструкції: “Загальне прагнення людини спрямовано на задовольняюче оформлення його відношення до світу (у найширшому сенсі слова). Конструююче художнє прагнення регулює відношення людини до явища речі, що чуттєво сприймається; при цьому проявляється спосіб, в який людина прагне бачити оформлення і забарвлення речей (так само, як у поетичному художньому прагненні проявляється спосіб, в який людина прагне наочно уявляти речі). Але людина є істотою, здатною не лише до пасивно-чуттєвого сприйняття, а такою, що активно прагне витлумачити світ так, щоб він розкривався її бажанню (яке для кожного народу може бути окремим та змінюватися відповідно до місця й часу). Характер цього прагнення полягає в тому, що ми називаємо відповідним світоглядом (знов-таки у широкому сенсі слова) – у релігії, філософії, науці, але також і в державі та праві, при цьому, як правило, одна із названих форм прояву переважає інші”<sup>17</sup>.

Завдяки поняттю художнього прагнення Рігль уникає всіх нормативних питань естетики про красу об’єктів мистецтва, про

задоволення та незадоволення, які вони викликають заради ненормативної, дескриптивної стратегії. Але із самого початку він прагне виключити функціональний зв'язок між стилями мистецтва та іманентними технічними вимогами художнього матеріалу, на якому перш за все наголошує Готфрід Земпер<sup>18</sup>. У цьому сенсі для нього стає можливим побачити художнє прагнення там, де до цього нормуюче художнє судження не бачило його і бачити не бажало. У своїй праці 1901 року "Пізньюоримська індустрія мистецтва" Рігль зміг показати, що пізньюантичне мистецтво, яким протягом тривалого часу нехтували, виникає у цій перспективі як необхідний розвиток, що в жодному разі не поступається класичності щодо естетичної цінності. Поняття стилю не є у Рігля поняттям епохи; у стилях себе реалізують певні стратегії художнього прагнення. У важливій статті 1901 року "Твір природи і твір мистецтва" Рігль, на відміну від матеріалістичних і психологічних теорій, описує художнє прагнення як "позитивістський" підхід, котрий, зрештою, не хоче визнавати жодних інших мотивів художньої творчості окрім цього ж художнього прагнення. Але саме воно описується як спроба людей відобразити вже сприйняті "твори природи". Споглядання природи надає нам для цього дві можливості: концентрацію уваги на ізольованому об'єкті, на його контурах, пластичності та обмеженості, або сприйняття цілого та його зв'язків, відданність безмежним можливостям суб'єктивного враження<sup>19</sup>. Перший стиль Рігль зіставляє із почуттям дотику, а другий – із зором. Великі стилі, що з'являються як різноманітні результати художнього прагнення, можна, отже, класифікувати як тактильний та оптичний. Але прогресивність поняття художнього прагнення щодо естетики Цімермана полягає не лише в ігноруванні поняття краси та зверненні до поняття стилю, а також і в тому, що завдяки йому стає зрозумілим – "надання художньої форми не може відбутися без прийняття рішення"<sup>20</sup>. Лише в такий спосіб можна було дати автономне "історичне поняття мистецтва", яке залишило б позаду "нормативну естетику" так само, як і "функцію історично-естетичної конгруентності, що формує смак"<sup>21</sup>.

Навіть, якщо тут не місце детально розглядати різноманітні дискусії щодо поняття художнього прагнення Рігля<sup>22</sup>, слід усе ж таки, пригадати принаймні одну нещодавню рецепцію. Філософ і анархістський теоретик пізнання, Пол Фесрабанд<sup>23</sup>, спробував зробити підхід Рігля до теорії мистецтва продуктивним для теорії науки. У своїй інавгураційній лекції в Технічній вищій школі Цюріха, яку Фесрабанд прочитав 7 липня 1981 року і яку назвав: "Наука як мистецтво. Обговорення теорії мистецтва Рігля у зв'язку зі спробою застосувати

її в науці”, – він відкрито відходить від поняття поступу в мистецтві у тій формі, в якій воно було сформульоване Джорджо Вазарі: “У мистецтві немає ніякого поступу і ніякого занепаду”. Але існують різні стилістичні форми. Кожна стилістична форма є по-своєму досконалою і підпорядковується своїм власним законам. Мистецтво є виробництвом стилістичних форм, а історія мистецтва є історією їх послідовності. Це розуміння було обґрунтоване й розвинуте Алоїзом Ріглем<sup>24</sup>. Вирішальним є той факт, що Феєрабенд інтерпретує тут Ріглю так, що відповідно до цього “мистецтва розвинули багатство стилістичних форм, і що ці форми рівноправно стоять поруч, поки їх не оцінюють із добровільно обраної точки зору певної стилістичної форми”<sup>25</sup>. Таке, можливо, й трохи вільне тлумачення поняття *художнього прагнення* Ріглю дає Феєрабенду можливість аналогічного висновку, який являє собою його центральну тезу: “Твердження Ріглю стосується також наук. І вони також розвинули багатство стилів, зокрема й стиль перевірки, і перехід від одного стилю до іншого, як на нашу думку, цілком аналогічний переходу від античності до готики”<sup>26</sup>. Наслідки для критика науки є очевидними: “Бути за чи проти наук означає те ж саме, що бути за чи проти панк-року”<sup>27</sup>.

#### 4. Критика візерунка

Fin de siecle вважається найпродуктивнішим часом для мистецтва та науки не лише у старій Австрії. Ця продуктивність реалізувалася все ж таки не в системно розробленій естетичній теорії, а в численних естетичних рефлексіях, що зазнали впливу різних течій мистецтва та науки. Тут ми можемо розглянути лише окремі з них.

Пов’язати критику декадансу, яка особливо загострилася передусім під впливом Ніцше, із визнанням естетичного модерну – в цьому полягала головна ідея архітектора Адольфа Лооса (1870–1933), завдяки якій він отримав світову славу. У своїй статті 1908 року “Візерунок і злочин” він обстоював строге історичне поняття мистецтва, яке у візерунку, в тенденції до оздоблення та розкоші вбачає лише явище занепаду, яке, врешті-решт, протистоїть вимогам самосвідомого модерну: “Дитина є аморальною. Папуас для нас є також аморальним. Папуас вбиває своїх ворогів і з’їдає їх. Він не злочинець. Але якщо сучасна людина вб’є когось і з’їсть, то вона злочинець або дегенерат. Папуас татує свою шкіру, свій човен, своє весло, одне слово – усе, чим володіє. Він не злочинець. Сучасна людина, яка татує себе, є злочинцем або дегенератом”<sup>28</sup>.

Лоос чітко й наполегливо намагається пропагувати модерн як стан зрілості, котрий не потребує прикрас, що залишив позаду всі форми інфантильної або природної креативності: “Культуру країни можна оцінювати з того, чи прикрашаються в ній стіни вбиральні. Для дитини це природне явище: її перший художній прояв – видряпування на стінах еротичних символів. Але те, що для папуаса і для дитини є природнім, для сучасної людини виявляється явищем дегенерації. Я зробив ось таке відкриття й подарував його світу: *еволюція культури полягає у звільненні предметів вжитку від візерунка*. Я сподівався тим самим принести у світ радість, але він мені за це не подякував”<sup>29</sup>. Воля до чистої, вільної від прикрас, функціональної форми у галузі предметів вжитку була для Лооса також внутрішньою естетичною передумовою розвитку справді сучасного мистецтва: “Відсутність візерунка підносить інші мистецтва надзвичайно високо. Сучасна людина використовує візерунки минулих та чужих культур такими, якими вони є. Свої власні винаходи вона концентрує в інших речах”<sup>30</sup>. Лоос чи не єдиний такою мірою загострив концепт культурного поступу і витлумачив його як суверенне подолання безпосередньої креативності. Водночас це означає, що модерність мусить являти собою не лише естетичний стиль, а й форму життя. “Архітектура як стиль, який знаходиться посередині між мистецтвом і життям є, здається, наперед визначеним полем реалізації претензій такої естетики.

## 5. Мистецтво та інстинкт

Дебати про нове мистецтво в Австрії першої третини ХХ століття зазнали впливу суттєвих імпульсів наукової теорії, яка сама по собі була досить суперечливою, але попри це може вважатися однією з найвпливовіших духовних інновацій, які виникли у колишні часи, а саме – психоаналіз Зігмунда Фрейда. Для естетики вона була значущою у багатьох відношеннях. І не лише тому, що сам Зігмунд Фрейд застосовував свій психоаналітичний метод до художників, із рецепції психоаналізу виник новий підхід до естетики, який суттєво визначив мистецький дискурс ХХ століття.

У своїх “Лекціях вступу до психоаналізу” 1915–1916 років він окреслив теорію естетичної продуктивності, яка дає загальний огляд психоаналітичного способу бачення естетичних проблем. Фрейд порівнює художників із божевільними, з невротиками: “Художник у своєму баченні життя є близьким до невроту інтровертом. Він

поневолений могутніми потребами інстинкту, він хотів би отримати повагу, владу, багатство, славу та любов жінок. Але йому бракує засобів для досягнення цього. Тому він так само, як будь-яка незадоволена людина, відвертається від дійсності і переносить усі свої інтереси, а також і лібідо на конструкції своєї фантазії, котра може спричинити невроз.” Але на відміну від невротика, котрий безнадійно губиться у світі своїх фантазій, художник знаходить шлях, на якому йому вдається зробити ці фантазії продуктивними у самій реальності. Творча продуктивність проявляє себе тут як форма самотерапії, яка, до того ж, здатна компенсувати той дефіцит життя інстинктів, який дозволяє художнику стати художником. Тому Фрейд мав серйозні підстави відмовлятися від лікування таких художників, як, наприклад, Густав Малер, оскільки розглядав невротичну схильність як передумову їхньої творчої продуктивності.

## 6. Проти кітчю

Віденський письменник, математик, філософ та підприємець Герман Брох<sup>31</sup> у 1933 видає славнозвісну статтю “Зло в західній системі мистецтва”, рефлектувавши в ній вимір естетики, який до цього не був тематизований. Брох виходив із того, що не можна розрізнати естетичне та етичне. Мистецтво має бути не *красивим*, а у специфічному сенсі *добрим*: “Творчий прояв часу слід розглядати у надзвичайному напруженні між добром і злом у мистецтві”<sup>32</sup>. Те, що мистецтво має бути “добрим”, свідчить про те, що воно “має існувати у гармонії з думкою про автономію”, і те, що “воно несе на собі відбиток внутрішньої істинності”<sup>33</sup>. У цих претензіях на самовизначення та автентичність виповнює себе позитивна етика естетичного. Що ж тоді є зло у мистецтві? Брох пропонує прозору відповідь: “Злом у мистецтві є кітч”<sup>34</sup>.

Наскільки радикально Брох розуміє цю єдність етичного та естетичного стає зрозумілим із того, що кітч для нього не є негативною ознакою, яка може бути зчитаною лише з його *продуктів*, а моральним дефіцитом, який характеризує *виробника* і дискваліфікує його *морально*, а не естетично: “Той, хто створює кітч, не просто створює низькопробне мистецтво, він не є профаном або дилетантом, його не можна оцінювати за масштабами естетичного, він має відповідати етично, він є злочинець, що прагне радикального зла. І оскільки тут себе маніфестує радикальне зло, зло-у-собі, що як абсолютний негативний полюс перебуває у зв’язку з будь-якою



системою цінностей, то кітч є злом не лише у межах мистецтва, а й у межах будь-якої системи цінностей, яка не є системою імітації”<sup>35</sup>.

Оскільки Брох використовує тут кантівську формулу радикального зла, кітч у нього має вигляд найпотворнішого із можливого у сфері естетики. При цьому кітч, пошук ефекту, пошук великого, але хибного почуття є водночас ознакою часу занепаду цінностей. Кітч як естетичне зло репрезентує занепад імперій та епох: “Оскільки доба остаточної втрати цінностей захоплена злом і страхом перед злом, а мистецтво, яке є їх сенсовим виразом, мусить бути також вираженням зла, яке діє у них”<sup>36</sup>.

## 7. Втрата середини

Естетичний дискурс II Республіки позначений різноманітними дискусіями. Очевидною залишалась дистанція між філософськи зорієнтованою університетською естетикою і актуальними процесами розвитку мистецтва, і це не в останню чергу проявлялося в тому, що філософські інститути не мали факультетів естетики. Естетика в науковому секторі залишалася дериватом, який розглядався філософами та мистецтвознавцями на маргінесі наукової проблематики. Попри це, дискусія щодо питань мистецтва в Австрії і далі мала центральне публічне значення, яке з 50-х років вихлюпнулося у численних дебатах про мистецтво, які тут ми не в змозі реконструювати. Слід, усе ж таки, вказати на окремі важливі моменти цих дискусій.

Безпосередньо після Другої світової війни в Німеччині та Австрії домінувала позиція протистояння модерну, який панував протягом років. Ключове слово для цієї дискусії дала книга “Втрата середини”, яка вийшла в 1948 році. Її автором був історик науки Ганс Зедлмайер<sup>37</sup>. Ми не торкатимемося внеску Зедлмайера в історію мистецтва, як і його політичного зв’язку із націонал-соціалізмом, а поговоримо про мистецько-філософський зміст його тези про сучасне мистецтво як про “втрата середини”. Розвиток і форми сучасного мистецтва є для Зедлмайера симптомами, які вказують на історію занепаду цивілізації. У цьому сенсі він розуміє мистецтво як “символічний вираз”<sup>38</sup> загального розвитку. Аналіз мистецтва слугує йому просто ключем до критики проекту модерну.

Критика модерну Зедлмайера спрямована, справді, не на ХХ століття, а на процес емансипації самої естетики: “Автономія мистецтва є необхідною передумовою його зникнення”<sup>39</sup>. Зедлмайер не звертається безпосередньо до Гегеля, але його звинувачення є

варіацією гегелівської тези “кінця мистецтва”. У виокремленні мистецтв із загального суспільного функціонального зв'язку втрачається їх органічна єдність.

Ознаками цього зникання або ж кінця мистецтва є для Зедлмайєра між іншим також і вилучення архітектонічного з матерії, загибель іконології, тенденції до абстракції, кінець загального твору мистецтва, стирання меж між мистецтвом та іншими сферами життя і загибель орнаменту. Завдяки цьому феномену, який вшановувався Лоосом як радикальне вираження модерну, можна, мабуть, прояснити поняття мистецтва Зедлмайєра: “Справжню причину загибелі візерунка слід шукати в тому, що, зростаючи пластично та живописно, він зростає на тілесному носії, на архітектурі, приладі, первісно – на людському тілі, на матерії, а відтак – втрачає основу свого тут-буття, коли його носій, прагнучи “чистоти”, відмовляється від нього. *Візерунок – єдиний вид мистецтва, який не може існувати “автономно”*. І візерунок вмирає”<sup>40</sup>.

В усіх відзначених Зедлмайєром феноменах по-різному проявляється власна тенденція сучасного мистецтва: ігнорування людини. Те, що людина перестає бути предметом і масштабом естетичного виробництва, є тим гріхопадінням, якого Зедлмайєр не може пробачити модерну, його забуття середини, яку дає людина. Зедлмайєр вимірює модерн поняттям мистецтва, яке вбудовано в упорядковане ціле. Тому ідея чистого мистецтва в собі є для нього виразом структурної ворожості до людини: “Для оцінювання мистецтва не достатньо “суто” мистецького масштабу. Цей гаданий “суто” мистецький масштаб, котрий не враховує людського виміру (лише завдяки якому можна виправдати мистецтво), є насправді не мистецьким, а просто естетичним. А застосування суто естетичного масштабу само по собі є нелюдяною рисою цього часу, оскільки містить прокламування автономії твору мистецтва, який є самодостатнім без людини, тобто прокламування “l'art pour l'art”<sup>41</sup>.

## 8. Сенс і образ сенсу

Книга іншого австрійського історика мистецтва, яка вийшла майже водночас із “Втратою середини”, привернула менше публічної уваги, але має бути оцінена як досить суттєвий внесок до естетики: “Основні питання мистецтвознавства” Дагоберта Фрея<sup>42</sup>.

Твір мистецтва за Дагобертом Фреєм характеризується двома вимірами: *творчим* і *сенсо-образним*: “Будь-який духовний вчинок –

це пошук внутрішньої опори перед неосяжною проблематичністю життя, що завжди тікає від мислення: пошук внутрішньої опори у *творчій конструкції* релігійної віри, раціонального пізнання, чистого споглядання художнього оформлення. Загрозу з боку дійсності вільна воля може подолати лише у самоздійсненні, в якому вона підкоряє дійсність світу і робить її своєю власною дійсністю, як світ, якого вона прагнула і який створила. Кожен твір мистецтва є таким самостійно сконструйованим навколишнім світом, який утворює вільна воля самого Я... Лише у творчості людина користується необмеженою свободою. І все ж таки акт творчості сам по собі є примусово несвободою, вищим наказом, “дорученням”, як стверджує Рільке. У цьому примусі людина вільна тому, що це примусове є власним, примус, зрештою, є її прагненням”<sup>43</sup>.

Для Фрея мистецтво є творенням, “опорою в небезпечному та ненадійному житті”. В оформленні полягає його метафізична сутність. Будь-яке конструювання чуттєво даного матеріалу для Фрея вже є творчою перебудовою, і як таке – актом надання сенсу так само, як у будь-якому первинному акті надання сенсу міститься потенція творчості. Фрей, як це вже робив Ганслінк, порівнює творчі акти з обертанням калейдоскопа: із найменшим порухом складових завжди виникає інша конфігурація – думка, яка, до речі, з’являється також в “Естетичній теорії” Адорно<sup>44</sup>. Таким чином, у творчому акті для Фрея “стає самостійним суб’єктивно зв’язане переживання, воно звільняється від суб’єкта, протиставляється суб’єкту”. Тим самим твір мистецтва, як “об’єктивація творчої волі”, набуває самостійної реальності, але вона у жодному разі не є однозначною, оскільки може бути різних видів та рівнів: саме в цьому для Фрея полягає вирішальна проблема “характеру реальності” твору мистецтва<sup>45</sup>.

Він ґрунтується на напружених взаєминах об’єктивного “образу” та значення “представленого” змісту. Будь-який твір мистецтва, згідно із Фреєм, є не ставленням до чогось, що перебуває поза його межами, а образом-сенсом. Але образно-сенсове такого твору мистецтва також трансцендентує його. Образ сенсу не мусить бути твором мистецтва, хоча останній може діяти як образ сенсу завдяки зв’язкам значення, які не містяться лише у мистецькому. Тільки тому позаестетичні чинники, такі як релігія, історія, міфи набувають естетичного значення. А приймаючи вищу точку зору, ми і отримуємо можливість розглядати твір мистецтва не лише як чисто “естетичний об’єкт”, а й у загальному колі його позаестетичних зв’язків. Лише завдяки цьому він уперше визначається як “історичний об’єкт” у всій своїй повноті:

“Нумінотичні, магічні, релігійні, політичні, правові, соціальні зв’язки значення, які тією чи іншою мірою пов’язані з будь-яким твором мистецтва, навіть позаестетичного виду і визначають його сенсовий зміст, визнаються не просто акциденціями, а суттєвими ознаками, які вочевидь належать цілому. Ми переживаємо твір мистецтва у його історичній атмосфері.”<sup>46</sup> Тим самим метод мистецтвознавства мусить бути, висловлюючись по-сучасному, принципово інтердисциплінарно та історично орієнтованим. Суто формальне розуміння твору мистецтва ігнорує вирішальну обопільну гру між формуючою силою творчості та пов’язаного з нею культурно й духовно історичного матеріалу. Не так, як Зедлмайер, але Фрей теж наполягає на значенні позаестетичного для твору мистецтва – не для того, щоб оплакувати його втрату, а заради визнання цього як методичної умови можливості історії мистецтва.

## 9. Фантазія та соціально-партнерська естетика

Письменник, політик і філософ Ернст Фішер (1899–1972) належить до зовсім іншої, ніж Зедлмайер, духовно-історичної та політичної традиції. Фішер, комуністичний міністр освіти у першому післявоєнному уряді та депутат від КПА у Національній раді до 1959 року, протягом певного часу еволюціонував у недовгочасного марксиста, який дедалі інтенсивніше займався питаннями культури. Фішер зробив непересічний внесок у дискусію про мистецтво, яку інспірував неомарксизм, і яка панувала в суспільному дискурсі 60-х і ранніх 70-років. Мистецтво не було для Фішера духовним відображенням суспільної реальності, як того вимагає марксистська ортодоксія, а, як раніше у Гансліка, Brentano та Фрейда, виразом та продуктом людської “фантазії”. Але фантазію Фішер визначає не так як його попередники, а цілком діалектично – як “продуктивний спогад”, що “може передбачати майбутнє”<sup>47</sup>. Естетична фантазія необхідна тому, що вона може, пригадуючи та конструюючи, досягати “безмежно можливе” і в такий спосіб доповнювати наукове пізнання та технічно-раціональне конструювання світу “видимом” та “міфологічною картиною”: “Без фантазії є світ фактів, станів, подій, але не *дійсність*”<sup>48</sup>. Таким чином мистецтво відмовляється бути відображенням економічних та соціальних стосунків і стає активно-конструюючою конституютою дійсності та досвіду дійсності. Хоча Ернст Фішер був далеким від переоцінки сили мистецтва, він усе ж таки вірив у те, що ангажоване та автентичне мистецтво, інколи навіть

у шоковій формі, може проектувати моделі нового і протистояти “диявольському лайну” індустрії розваг<sup>49</sup>. Мабуть, у цьому зв’язку слід було б наголосити, що висловлювання, яке охоче цитують австрійські політики культури усіх партій, належить Ернсту Фішеру: “Мистецтво нічого не мусить. Мистецтво може все”<sup>50</sup>.

Одна з перших спроб розгляду австрійської естетики, яка також прагне бути естетикою австрійського, належить романістові Роберту Менасе<sup>51</sup>. У книзі нарисів “Соціально-партнерська естетика”, з приводу якої виникло багато дискусій, він зробив спробу відповісти на давнє питання щодо специфіки австрійської літератури. Якщо для старого вітчизняного письменства як центральну парадигму Клавдіо Маргіс виокремлював *Габсбургський міф*, то, згідно з Менасе, найглибшим смисловим літературним міфом для нової австрійської літератури стає саме поняття *австрійського*. У ІІ Республіці, згідно з цією тезою, функціонувало *соціальне партнерство*.

Отже, дух партнерства визначає не лише форми організації австрійських культурних закладів, а й свідомість художників. “Усі суттєві політичні рішення приймаються під час приязної розмови невеликої групи чоловіків за зачиненими дверима, без будь-якого демократичного контролю та публічних дискусій”<sup>52</sup>. Залагоджуючи конфлікти, австрійська свідомість гармонійно переживає реальність, але не в сенсі “солідарної спільноти”, а як співіснування із взаємним перебігом солідарності й конфлікту; при цьому вони залишаються без наслідків у великій системі того, що сприймається як дане”<sup>53</sup>. Менасе намагається показати, що ці форми свідомості у складноопосередкований спосіб вплинули також і на австрійську літературу; що саме “поети, які розробили авансуючу форму опису та критики стосунків панування, водночас здаються експліцитно деполітизованими”, тоді як автори, які виступають із претензією “творити політично експліцитно прогресивну літературу”, врешті-решт, зазнають невдачі внаслідок “відсталості своїх технічних засобів”<sup>54</sup>. Ця, мабуть, справді значуща для австрійської літератури та мистецтва після 1945 року суперечність між суспільно-політичною заангажованістю та формальною авансованістю розробляється і демонструється Менасе на прикладах окремих помітних авторів ІІ Республіки. І знову визначається тенденція, типова для австрійської естетики: робота над конкретним.

### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Див. Harmut Scheibe Wahrheit und Subjekt – Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern/München 1985; Götz Pochat Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Ästhetik bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986; Terry Eagleton Ästhetik. Die

Geschichte Ihrer Ideologie. Stuttgart; Weimer 1994 Antoon A. van den Braembussche, Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie. Essen 1996; Brigitte Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997; Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst. Wien 1998.

<sup>2</sup> Carl E. Schorske. Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siecle. Frankfurt/Main 1982, с. 7.

<sup>3</sup> Роберт Цімерман (1824–1898), народився у Празі і виховувався Бернардом Болдано, близьким другом батька. Цімерман, який ще у Празі познайомився з Едуардом Гансліком і з великим схваленням рецензував його твір про музично красиве, їде у 1844 році до Відня, де зазнає впливу філософа Гербарта. У 1858 році з'являється книга “Історія естетики як філософська наука”, потім у 1865 році – центральна книга “Загальна естетика як наука про форму”. Після професур в Оломоутці та Празі його запросили на посаду ординарного професора у Відні.

<sup>4</sup> Wiesing Die Sichtbarkeit des Bildes, с. 47.

<sup>5</sup> Johann Friedrich Herbart Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Hamburg 1993, с. 143.

<sup>6</sup> Robert Zimmermann Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien 1865, с. 21.

<sup>7</sup> Lambert Wiesing Die Sichtbarkeit des Bildes/ Geschichte und Perspektive der formalen Ästhetik. Reinbeck bei Hamburg 1997, с. 34.

<sup>8</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 22.

<sup>9</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 30.

<sup>10</sup> Wiesing Die Sichtbarkeit des Bildes, с. 47.

<sup>11</sup> Arthur C. Danto Die Verklärung der Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt/Main, 1984.

<sup>12</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 32.

<sup>13</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 138.

<sup>14</sup> Алоїз Рігль (1858–1905) народився в Лінці, виріс у Галичині, у 1897 році – ординарний професор історії мистецтва у Віденському університеті, в 1901 році – член Центральної королівської комісії дослідження та підтримки культурних та історичних пам'яток.

<sup>15</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 178 і наступна.

<sup>16</sup> Zimmermann Allgemeine Ästhetik, с. 138.

<sup>17</sup> Alois Riegl Spätromische Kunstindustrie. Darmstadt 1992 (репринт видання 1927 року), с. 401.

<sup>18</sup> Alois Riegl Stilfragen Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik. München 1985, с. VI і наступні.

<sup>19</sup> Alois Riegl Naturwerk und Kunstwerk/Gesamnte Aufgabe, Wien 1996, с. 58 і наступна.

<sup>20</sup> Wiesing Die Sichtbarkeit des Bildes, с. 71.

<sup>21</sup> Edwin Lachin Ästhetik und Kunstbegriff bei Riegl und Dvorak/ Bendikt/ Knoll Verdäner Humanismus – verzögerte Aufklärung 3, с. 737.

<sup>22</sup> Див. Erwin Panofsky Der Begriff des Kunstwillens/Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974.

<sup>23</sup> Пол Феєрабенд (1924–1994), народився в Австрії, викладав у США та Швейцарії.

<sup>24</sup> Paul Feyerabend Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/Main 1984, с. 29.

<sup>25</sup> Paul Feyerabend Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/Main 1984, с. 29.

<sup>26</sup> Paul Feyerabend Wissenschaft als Kunst, с. 76.

- <sup>27</sup> Paul Feyerabend *Wissenschaft als Kunst*, с. 78.
- <sup>28</sup> Adolf Loos *Ornament und Verbrechen/Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1903*. Wien 1997 (перевидання 1931), с. 78.
- <sup>29</sup> Loos *Ornament und Verbrechen*, с. 79.
- <sup>30</sup> Loos *Ornament und Verbrechen* с. 88.
- <sup>31</sup> (1886-1951), емігрував у 1938 році до США.
- <sup>32</sup> Hermann Broch *Dichten und Erkennen. Essays. Gesammte Werke 1*, (вид. Ханною Арендт), Zürich, 1955, с. 315.
- <sup>33</sup> Broch *Dichten und Erkennen*, с. 326.
- <sup>34</sup> Broch *Dichten und Erkennen*, с. 315.
- <sup>35</sup> Broch *Dichten und Erkennen*, с. 348.
- <sup>36</sup> Broch *Dichten und Erkennen*, с. 348.
- <sup>37</sup> Ганс Зедлмайер (1896–1984) народився в Бургенланді, був ординарним професором у 1936–1945 роках у Відні, з 1951 року – у Мюнхені, з 1964 року – у Зальцбурзі.
- <sup>38</sup> Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhundert als Symptom und Symbol der Zeit. Mit einem Nachwort von Werner Hofmann*. Gütersloh, с. 169.
- <sup>39</sup> Sedlmayr *Verlust der Mitte*, с. 227.
- <sup>40</sup> Sedlmayr *Verlust der Mitte*, с. 102.
- <sup>41</sup> Sedlmayr *Verlust der Mitte*, с. 243.
- <sup>42</sup> Дагоберт Фрей (1881–1962), народився у Відні, з 1931 по 1945 рік був ординарним професором історії мистецтва в Бреслау, після війни – головою Інституту австрійських досліджень мистецтва федеральної служби пам'яток у Відні, зібрав у цьому томі окремі статті, в яких намагався проаналізувати предмет і метод мистецтвознавства.
- <sup>43</sup> Dagobert Frey *Kunswissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Darmstadt, 1992, (репринт видання 1946 року), с. 13.
- <sup>44</sup> Theodor W. Adorno *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*, с. 294.
- <sup>45</sup> Frey *Kunswissenschaftliche Grundfragen*, с. 18.
- <sup>46</sup> Frey *Kunswissenschaftliche Grundfragen*, с. 21.
- <sup>47</sup> Ernst Fischer *Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Aesthetik*. Frankfurt/Main, 1966, с. 183.
- <sup>48</sup> Fischer *Kunst und Koexistenz*, с. 182.
- <sup>49</sup> Fischer *Kunst und Koexistenz*, с. 285.
- <sup>50</sup> Ernst Fischer *Lob der Phantasie. Spaete Schriften zu Kultur und Kunst*. Frankfurt/Main, 1986, с. 195.
- <sup>51</sup> Народився в 1954 році у Відні та захистив дисертацію з германістики.
- <sup>52</sup> Robert Menasse *Die sozialpartnerschaftliche Aesthetik. Essays zum österreichischen Geist*, Wien, 1990, с. 20.
- <sup>53</sup> Menasse *Die sozialpartnerschaftliche Aesthetik*, с. 24 і наступна.
- <sup>54</sup> Menasse *Die sozialpartnerschaftliche Aesthetik*, с. 92.