
Світлана
Олексюк

ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД НОВОГО ЧАСУ: МІЖ ТЕАТРОМ І ФІЛОСОФІЄЮ

Замість передмови

Погляд на історію з точки зору її естетичного саморозуміння має поряд із соціальним чи політичним аналізом привабливі привілеї. Прагнення вловити невловне, усвідомити епоху «неясним пізнанням»¹ може бути не тільки захопливим заняттям, а й цілком результативним спостереженням, обтяженим раціональними висновками. Беручись за опис структури, до якої приходить естетичний, передусім мистецький досвід, звертаючись до стилю організації дій, доходимо переконання, що це прийнятний сьогодні й цілком функціональний різновид горизонтального влаштування фактів мистецтва, а відтак і манер життєсприйняття; той різновид, що є вільним від значущих позицій, від розташування речей за їхньою значущою супідрядністю. Тому й пошук стимулювала якраз мета схопити відмінності та різницю образів явищ, відкладаючи ієрархії. Їх же в історії філософії кількість поважна: від поділу самих мистецтв до включення їх до глобального вертикального розрізнення між іншими вимірами людської діяльності². Чому саме така настанова? Різниця уявлень,

¹ Визначення естетики Баумгартеном, де важливою деталлю залишається характерна для Просвітництва спрямованість: естетичне розуміння хоча й виокремлює чуттєвість, але виключно ту, що здатна пізнавати.

² «Критика здатності судження», порівнюючи «різні прекрасні мистецтва за їхньої естетичною цінністю», віддає однозначну перевагу поезії, а вже далі, обираючи між сферами впливу, сумнівається, куди помістити музику: до чи після мистецтв образотворчих.

різниця реалізації цих уявлень, а тому й лад, шлях, варіант переходу та взаємодія реального та ідеального — вагомих поняттєвих вимірів осмислення буття дає простір гіпотезі для неусвідомленого «тепер». Нехай періоди різноманітності формулюють себе, але вибудовування тяглості пропонує бачення ситуації у логіці зміни пріоритетів, а пріоритети естетичні позначено відчутною промовистістю — ймовірно, завдяки незвученому смислу. Не озвученому, але й не індиферентному — радше навпаки: його наявність є визначальною для їх формування. І намагання відкрити це формування є, мабуть, цікавим дослідницьким завданням, яке може дати розуміння нашого часу з перспективи попереднього. Ним стали тут XVI — XVII сторіччя, доба від Коперника, Галілея та Декарта до театру Корнеля, Расіна та Мольєра і теоретичного синтезу їхньої праці. Вибір початку відліку має свої причини: з'явлена наукова переконаність в осягненні буття, а слідом за нею і ясний погляд нової філософії сформулювали метафізичне опертя — свіже та продуктивне. Прийнявши його, мистецтво знайшло відповідний лад у власних межах і розгорнуло свої практики. Саме нова логіка мислення та світосприйняття викликала зрушення і в мистецьких моделях, і в структурі утворюваної естетики.

Від наукової переміни: реальність в її ідеальному проектуванні

Дійсний світ, точніше, формування людського уявлення про дійсний світ постало в Новий час, з початків «наукової революції» як цінна, а головне — як здійсненна діяльність. Припинивши перевитлумачувати античні тексти і дедалі менше звертатися до тлумачень Аристотеля, вчені, філософи та митці вдалися до будування гіпотез дійсності. Підставою для цього став догляд за процесами поза та у межах людини. Вперше за тривалий час виникає живий інтерес до чиненого навколо, переконання у спроможності розуму віднайти доказове, обґрунтоване пояснення явищ. Нехай спроби субстанційного осягнення речей були відставлені, але себе задекларувало інше пізнання, а цінність його зазіхань значила не менше, ніж пошук сутності схоластичного стибу. «Марним і неможливим» назвав такий пошук Галілей і висноував із цього, що переднішим є «знайти одну істину, хоча б і в незначних речах, ніж довго сперечатися про значні питання, не досягаючи жодної істини» [Антисери, 2002: с. 218]. Істину тепер варто було шукати на поверхні, а для цього необхідним є дослідження явищ довкола та уважна довіра до видимого світу. Зрозуміло, що таке перенесення наголосів не могло задовольнити Церкву. Це виходило не з її засновків, суперечило догмам, а подекуди й становило відверту конкуренцію: «переконавшись у деяких судженнях, ми повинні скористатися ними як зручним засобом для істинного тлумачення Письма» [Антисери, 2002: с. 218], — пише Галілей. Зіткнення виникло не просто через новизну та невідповідність церковним судженням. Тобто невідповідність була принциповою: нова наука замірялася на більшу результативність своїх висновків з

точки зору їхньої вірогідності; обурення та неприйняття викликало саме утвердження реалізму концепції Коперника. Система повинна надійно відповідати явищам, пише він у присвяченні Павлу III перед трактатом «Про обертання небесних сфер». Це було зухвало і вимагало засудження, але попри це новизна та ретельна уґрунтованість проголошуваних теорій здавалися дійвовими з невідомого досі боку. Зрештою, тенденція мала не одне джерело. Джордано Бруно, Кеплер, а тим паче Галілей і Ньютон не могли лишитися непоміченими, незважаючи на взаємні суперечності та утиски з боку влади. Їхній сенс здебільшого сягав того самого, як і з Коперником: «суть конфлікту між Галілеєм та Церквою вкорінена переважно саме у реалістській концепції науки» [Антисери, 2002: с. 232]. Реалізм має тепер значення не в його протилежності до номіналізму, а як об'єктивність — нове поняття, що включало суспільну контрольованість, не залежну від суб'єкта можливість виміряти та обчислити характеристики предмета. Базою для об'єктивності стає подвійна структура спостереження: його чуттєва та раціональна природа. Саме «чуттєвий досвід» та «необхідні докази» були для Галілея епістемологічно вартісними. Схожий дуалізм знайшов прихильників і у філософії, а її жорстким варіантом виявилася картезіанська думка, що яскраво демонструє потребу осмислення чуттєвості. Так, варто впорядковувати світ! — відштовхуючись від цього засновку, свідомість XVII сторіччя радо бралася за таке впорядкування й конструювала проекції дійсності.

1632 року Галілео Галілей у «Діалозі про дві головні системи світу — Птолемея і Коперника», спростовуючи аргументи першого, виказані філософом аристотелівської школи Симпліцієм, доводить теорію руху Землі та принцип інерції. В. Біблер побачив у цьому діалозі поряд з іншими значущими для природничої науки відкриттями один вельми гуманітарний винахід, а саме «нового суб'єкта теоретизування, нову форму внутрішньо теоретичного діалогу» [Біблер, 1975: с. 283], який В. Біблер називає ще дослідницьким «колективом-особистістю». Йдеться про ідеалізацію, чи то концептуалізацію особи дослідника, теоретика, зразком якої могли б також стати Декарт, Ляйбніц, Спіноза, Гойгенс, Ньютон. Кожна з персон є класичним мікросоціумом, який формує собою теоретика як образ культури [Біблер, 1975: с. 283 — 284]. Гіперкритицизм та діалогічність мислення, що виходили від підвищеної рефлексивності, а відтак і роздвоєності людини Нового часу, є наслідками тенденції до новоз'явленої атомізації суб'єкта. Проте існує й інша тенденція, спрямована на «зміну обставин, речей, природи», «вироблення ідей», орієнтоване на вироблення речей, оскільки його реалізують як «природниче знання, знання про світ». Марксистська експлікація цього явища цікава тут з позиції розвитку «певного загального визначення мислення». В. Біблер дає кілька характеристик такого мислення: спрямованість від суб'єкта на предмет, зовнішня, позасвідомо розташованість предмета пізнання і окреслення його поряд з цим як «незрозумілого», але й такого, що потребує розуміння, а тому й повсякчас вимагає раціоналізації. Така спрямованість

мислення розкриває одну принципову його рису — розкриття предмета лише як можливості (але не дійсності) суб'єкта [Библер, 1975: с. 236].

Для прояснення ситуації звернемося до мисленнєвого експерименту Галілея. У тому ж таки діалозі виписано ситуацію погодженого руху різнорідних тіл усередині корабля, що не змінюється, за умови якщо судно стоїть або рухається рівномірно. Шляхом лише уявлення — а не дослідної демонстрації — Галілей вустами Сальвіаті формулює «принцип відносності, а саме твердження про незалежність усіх фізичних законів системи від руху, в якому вона бере участь, тільки якщо цей рух інерційний» [Ахутин, 1976: с. 204]. Схожий метод конструювання ідеального предмета дослідження був відомий та широко застосовуваний ще грецькою класичною фізіологією, але й характер його був дещо інший. На відміну від античності, де думка спинялася на віднайденні потрібної «естетичної форми» об'єкта та кристалізувалася у статистиці витвореного ідеалу, «ейдосу», у неподільній формі буття, умови експерименту Нового часу покликані добратися до суті речі та реформувати сам предмет. Ідеалізація необхідна, вона утворює пізнавальне поняття, проте без постійного озирання на річ одиничну і чуттєву, без уваги до мінливої природи розуміння приречене на провал. Не коментувати Аристотеля, а спрямувати погляд на тут і зараз діяні явища, аргументуючи їх слушно і переконливо; не усувати теорію, а переглянути, і постановити з тим її підґрунтям не збірку більш-менш складних та давно обчислюваних умовисновків древніх, а актуальне буття.

Отже, нова розкладка ідеалізації як умова винайдення вірогідності. Метою епістемологічного повороту «наукової революції» було, поза сумнівом, підірвати мислення, тільки-от успіх та продуктивність такого підриву залежали від винайдення теоретиком особливих, контрольованих умов, за яких його ідеалізація є реальною та правомірною. Більшість теорій Галілея побудовано саме на дослідях, які він емпірично не проводив, нарікаючи постійно на нестачу у науковців уяви та надмірну відданість старим, нібито перевіреним принципам та поняттям. А так прихильність до емпіризму, вага чуттєвості набуває вартості тоді, коли потрапляє до оновленої композиції бачення: не стільки реальні спостереження, скільки «результат уявного досвіду» [Ахутин, 1976: с. 191] натикався на стару ситуацію. Виниклий конфлікт виправдовувала вимога вірогідності, яка — парадоксально — мирно уживалася зі свідомим ідеальним конструюванням. Воно мусить бути дотичним до життя, але воно мусить і ясно — раціонально і послідовно — схоплювати та затримувати його. І мисленнєвий експеримент — лише один (нехай і центральний на той час для природничих наук) з методів.

Крізь філософські розвідки слідом за ясністю пізнання

Інакший спосіб мислити шукав необхідного методу й у вимірі філософії. «Міркування про метод» Декарта наводить чотири правила, яких варто дотримуватися: правило очевидності, правило поділу

«трудень на стільки частин, скільки можливо і потрібно для кращого їх розв'язання», розташування думок у певній послідовності — від найпростіших до найскладніших, останнє — повні та всеохопні переліки. Тут виразно проступає прагнення висвітлити темряву навколо, уважно та поважно «викорінити всі хибні судження» [Декарт, 2001] і щонайбільше усвідомити реальність. Декарт вбачав це можливим шляхом її геометричного розкреслення: недаремно саме він є винахідником аналітичної геометрії, яка значно полегшила просторові обчислення. Ясність такого гатунку грішила механізацією, зрештою, весь світ поставав як «механічна модель з геометричною основою» [Антисери, 2002: с. 319], чітка структура якої спрощувала пояснення матеріального світу аж до хиби. Будь-яке людське незнання, що зумовлює хиткість відчуття дійсності, Декарт послідовно вилучав, воно не вкладалося не лише в його систему, а й у життя: відомо, що йому була притаманна «болісна недовіра до таких станів свідомості, як сильні емоції та сон, адже вони не підлягають контролю, а отже, навіюють побоювання» [Хитров, 2005]. І не лише Декарт: геометрія була методом тлумачення Спінозою людських пристрастей, вад та безумств, а відтак і всієї вищої реальності. Раціоналізація емоційного шерегу, що являє собою неясні, неадекватні, а тому й небезпечні ідеї, цілком доречна як для гносеологічної, так і для онтологічної частини його системи. Власне кажучи, це є переходом від першого до другого щабля пізнання світу, його ідей та речей. Подібно до Декарта, Спіноза теж вимальовує дуалістичне вчення, але, на противагу Декартові, матеріальний та ідеальний світи не роз'єднані, а сполучені єдиним джерелом — Богом, вони не протиставлені й не ієрархізовані, а подані як два боки єдиного явища. Зрештою, вони обидва незаперечно необхідні, позначені вищою необхідністю, і саме так — поза випадковістю — бачить їх розум. Але необхідність — не умислове утворення, це існування речей самих по собі, у ній полягає істина, а здатність розуму її вбачати тільки підтверджує його пізнавальну силу. Необхідність речей у теорії Спінози переконує в тому, що реальність мислили наявною та за правильного способу врозумливо пізнаваною — нехай і в найповнішій своїй формі повитою містицизмом інтуїцією. Встановлюючи три способи пізнання — емпіричний, раціональний та інтуїтивний, Спіноза доводив, що перехід від одного до іншого стверджує передусім підвищення його рівня виразності. Хибних ідей, як і хибних речей, не існує, природа не являє нам досконалість чи недосконалість, хибність — ознака недостатньої ясності і тільки.

Слід ближче звернутися до істотного для естетики поняття досконало-сті, різні бачення та тлумачення якої дають розуміння загальної картини та підводять до шуканої конкретики. Спіноза визначає її в «Етиці» як реальність чи статичну сутність — ту, що не містить заперечень, як-от межа, кінець, нездатність. «Під досконалістю я розумітиму, як сказав уже, реальність, тобто сутність будь-якої речі, оскільки вона певним чином існує та діє, безвідносно до її часової тривалості» [Спіноза, 1957: с. 523]. Більш до-

сконалими, більш буттєвими чи реальними є більш ствердні речі, тобто ті, що утверджують свою дійсність певним способом існування. Ляйбніц, інший мислитель цього часу, толерував існування досконалості інакше, радше з місця проєктивності. Задля того, щоб зробити реальним її існування, достатньо її можливості, адже можливість не містить у собі протиріч, які б перешкождали її здійсненню. Безмежний ляйбніцівський оптимізм постулює, що можливе мусить стати дійсним, не може ним не стати, це закладено у самій природі прагнення, це закономірне перетворення, процес утілення речей, який є, наявний, який повсякчас увіч відбувається, а тому не може не бути необхідним, а тому мусить мати основу і знаходить її в існуванні Бога. Міркуючи цілковито в Аристотелевих термінах переходу за допомоги активної формотворчої енергії від потенції до ентелехії, Ляйбніц накидає на всю процедуру спрямовану силу фіналізму і стверджує її позитивну поступальність. Детермінована енергія (або «жива сила») міститься у кожній субстанційній частині, первинно наділеній діяльністю та названій монадою. Їхній порядок, взаємне розташування та узгоджена взаємодія утворюють дійсний світ — цілком реальний та об'єктивний, рухомий завдяки наперед установленій гармонії одвічною діяльнісною силою у межах своєї досконалості, хоча й дещо ушкодженій трьома типами зла конструкції.

У «Монадології» читаємо: «Будь-яке органічне тіло живої істоти є свого роду божественна машина, чи природний автомат, який безмірно перевершує всі автомати штучні, адже машина, споруджена мистецтвом людини, не є машиною у кожній своїй частині; наприклад, зубець мосяжного коліщатка складено з частин, чи шматків, які вже не являють більше для нас нічого штучного і не мають нічого, що б виказувало в них машину стосовно застосування, для якого коліщатко було призначене. Але машини в природі, тобто живі тіла, і в своїх найменших частинах до нескінченності далі є машинами. У цьому і полягає різниця між природою та мистецтвом, тобто між мистецтвом божественним та нашим» [Ляйбніц, s.a.]. Уривок, а саме побудова його думки виражає цікаву особливість. Хоча наведена логіка прагне бути черговим доказом фіналістичної концепції, а врешті, у своїй цілісності ним вона і є, водночас виразно проступає ознака структури мислення, що має не вузько локальне значення. Доводячи властиву світові детермінованість, Ляйбніц укладає власні аргументи у систему, марковану подвійністю, — таку, яка демонструє часткову, але безумовно наявну аналогічність процесів дійсності та процесів життя і людської діяльності. Озирання на інші найповніші тогочасні системи дає підстави помітити, що сконструйований паралелізм характерний не лише для взаємного розміщення понять у внутрішній будові систем, але й для відношення їх самих до реальності — одна з головних утворювальних рис, успішність якої визначена здатністю подати мисленнєву картину щонайбільшої достеменності. Філософи та вчені подають нам гіпотези реальності; звичайно, можна було б закінчити, що Новий час не становить неповторної доби у цьому значенні —

мовляв, діяльність інтелекту в тому й полягає, щоб створити переконливе уявлення такого штибу. Ідеальне, ідеалізоване подання дійсного світу, витягами подане у мисленневому експерименті Галілея, дуалістичних системах Декарта та Спінози, гармонізованих монадах Ляйбніца, являє собою результат цілком закономірного людського бажання з'ясувати, як можна пояснити хаотичний та нелогічний порядок речей навколо. Вимагала свого погамовування тривога, властива періоду Реформації, спричинена розколом цілісності релігії, яка провадила середньовічну культуру, — людиною, «що йде сама у темряві», називав себе Декарт, намагаючись знайти істинний метод для пізнання. А проте попри загальність цих інтенцій важливо завважити й стратегію, якою їх було втілювано, ту, що впливала із способу бачити, мислити та уявляти — способу, обмеженого настроями часу.

І саме намір описувати спосіб, не «що», а «як», покладає звертання до естетики, як здається, своїм принципом достатнього засновку. Тим паче, що її сформований характер не просто цілком співвимірний духові доби, а безпосередньо виростає із філософських систем.

Пошук розумної гармонії. Закони та суперечності

Підносячи естетичні переконання Ляйбніца у ранг найпліднішого дослідження раціональної естетики, Дильтей звертає увагу на окреслену філософом здатність сильних монад до архітектонічного формотворення, яка виникає завдяки радості від споглядання краси природи — об'єктивної краси чи гармонії всесвіту. Народжене поривання має двоспрямовану натуру: поряд із пасивною насолодою душа прагне до творення, формування образів, і «поряд зі здатністю вловлювати гармонію всесвіту через архітектонічну єдність думки виникає інша здатність — міметично відтворювати архітектонічними способами предмет і немовби створювати об'єкт за Божої допомоги» [Дильтей, 2001: с. 450]. Дильтей переконаний, що Ляйбніц був значно більш прозірливим та фундируваним у своєму поясненні спонтанності естетичних та творчих процесів завдяки «схопленому відношенню сили, потягу та уяви» [Дильтей, 2001: с. 446] і досить відомому вченню про *petite perceptions* порівняно з багатьма своїми попередниками. Чому? Тому що він визнавав значення стихійності для художньої творчості. Проте ця винятковість сусідила і з поширеними на той час характеристиками мистецтва — а переважна їх частина мала математичний ухил. Навіть погоджуючись на чуттєвість, доміную у цій сфері, раціоналістична, а частково й емпірична філософія обстоює ясність та логічність сприйняття й закономірно справляє вплив на формування раціональної естетики. Гобс був проти «претензійної туманності» поезії, яка прагнула висловити більше того, що є зрозумілим поза сумнівом; мистецтво риторики — те мистецтво, яке, власне, покликане усолоджувати, для Лока було цінним передусім своїм порядком та ясністю, а про надмірне прикрашання він висловлювався вельми зневажливо; Декарт у «Компендіумі музики» пояснює виникнення чуттєвої

естетичної насолоди від легкості розрізнення та сполучення вражень, відтак її «причиною... є раціональне чи логічне» [Дильтей, 2001: с. 447] — і трактат наповнено діаграмами та графічними зображеннями порядку звуків та інтервалів між ними³. Звідси й увага до насолоди від музичних ритмів, які, згідно з Декартом, «викликають у душі почуття чи пристрасть, аналогічні духові музики» [Гілберт, 2000: с.224], а згідно з Ляйбніцом, приємні завдяки власній рівномірності та впорядкованості [Дильтей, 2001: с. 448].

Надзвичайно близьким окресленому курсові було становлення хореографії, мистецтва, що якраз мало своє зародження. Вплив на цей процес інших мистецтв, який початково був визначальним аж до підпорядкування, можна пояснити наголошеною вагомістю формотворчості у цьому жанрі. Цілком природною тому видається вимога відповідності танцю метру та ритму вірша та музики, під яку його виконували у XVI сторіччі. Так, поети групи «Плеяда», які увіходили до заснованої 1567 року Жаном-Антуаном де Баїфом Академії поезії та музики, писали для палацових святкувань віршовані прологи та дифірамби, що стало підґрунтям для майбутніх балетів. Виник навіть новий різновид поезії, або ж вокального мистецтва — «співана оповідь», і танець мусив підкорятися строго розрахованому метру та ритму викладених музики та слів [Красовская, 1979: с. 58 — 59]. Кілька десятиріч потому вчений юрист Джон Девіс у поемі «Оркестра, або Поема про танець» зображає іншу, наскрізь вигадану, але за змістом дуже схожу ситуацію. Антиной, головний герой поеми, розповідаючи Пенелопі, як «Любов дала світові Танець, створивши таким чином порядок у природі та у людей», пояснює танцювальні кроки за допомоги віршованих тропів. Біжучи під дактиль, тобто трискладовий розмір, що має наголос на першому складі, танцюристи мусили ритмічно діяти за аналогією, тобто робити три партерні кроки з наголосом на першому. Дактиль був потрібний, отже й кроки слід було повторювати тричі. Такий спосіб аналізу танцю було навіть піднесено до теорії — у книзі венеціанського танцмейстера Фабриціо Карозо «Танцюрист» [Красовская, 1979: с. 74].

³ Тема зв'язку філософії Декарта та теорії французького класицизму, популяризована працею Е. Кранца на початку XX сторіччя, є вже досить пооскоминним загальником — від визнання її однозначного впливу до сумнівів В. Татаркевича у традиції, що пов'язувала обидва напрямки. В. Татаркевич твердить, що «мистецтво, поезію і Декарт вважав суб'єктивними продуктами уяви, які неможливо підкорити раціоналізації». Широких і детальних естетичних праць у Декарта дійсно немає, його висловлювання про мистецтво звідні до трактату «Компендіум музики», кількох листів до письменника Жана Луї Бальзака, тему пристрастей порушено у трактаті «Про пристрасті душі», де поряд із систематизацією їх відстоювано тезу про необхідність їх гармонізації та помірного застосування. Проте навряд чи вплив можна виміряти лише прямими висловлюваннями, він вочевидь сягав далі за окремішність філософії — навіть якщо знічев'я припустити таку. Зрештою, видається, що й неясне відчуття його мисленнєвого ракурсу стало формотворчим інструментом естетичного становлення XVII сторіччя.

Порядок був бажаним, навіть обов'язковим елементом акту творення, а скрупульозний геометризм, в якому його було виражено, не суперечив здатності танцю передавати почуття; врешті-решт, аналіз афектів у двох розділах «Етики», написаної у XVII сторіччі, Спіноза так само доводив «у геометричному порядку». Фігурний танець — частина поширеного у XVII сторіччі жанру драматичного балету, який надалі кодифіковано в дотепер застосовуваних академічних нормах, навіть спостерігали згори, щоб «оцінити симетричне планування переходів та груп, точність інтервалів між учасниками, синхронність переміщень» [Красовская, 1979: с. 118]; а історики та теоретики хореографії описували його цілком математичними поняттями, говорячи, наприклад, про вертикальну чи стереометричну та горизонтальну чи планіметричну концепцію, так звану концепцію ренесансних «примітивів» [Красовская, 1979: с. 119].

Отже, мистецтво не можна робити без правил. А основу правильності починають шукати не лише в науці, а й у стародавніх побутуваннях, а врешті-решт і у стародавній науці. Дослідник філософії та мистецтва початку XX сторіччя Е. Кранц запропонував цікаве й не позбавлене переконливості зіставлення: «Якщо тимчасово запозичити у силогізму його зовнішній стрій, який йому надали ходячі приклади, і якщо розглянути його з точки зору конструкції драми, то можна помітити, що три члени силогізму точно відповідають зав'язці інтриги та розв'язці драми і що ціле силогізму подає справжню дію» [Писарчук, 2009: с. 54]. Важко певно сказати, чи бачили, а тим паче чи прямо застосовували цю аналогію автори класицистських драматичних творів, проте звертання до Аристотеля було практиковано значно ширше, ніж у колі науки. 1562 року виходить «Поетика» гуманіста Юлія Цезаря Скалігера [Литературные манифесты, 1980: с. 8], в якій коментарі до Аристотеля та Горация перемежовано спробами власного філософського творення категорій. Не можна сказати, що вони складають цілісну систему чи самостійну теорію, але цінним є сумнів у продуктивності нескінченної довіри до античних авторитетів. Стародавні постаті не втрачають значущості, а проте їх почасти змушують і поступитися. «Я не хочу сперечатися тут із цим визначенням, а лише додам власне» [Литературные манифесты, 1980: с. 55], — дозволяє собі написати Скалігер. Наступна «Поетика», видана через вісім років Лодовіко Кастельветро, у своїй назві концентрує подальше розгортання. «Поетика» Аристотеля, викладена народною мовою та витлумачена, зовсім вільно поводить як з Аристотелевою системною неупередженістю, так і з ідеями інших авторів, живо прикладаючи їх до цілей «усолоди та розваги душі невігласного натовпу» [Литературные манифесты, 1980: с. 83]. Авторитетом у драматургічній справі є Аристотель і для Корнеля, в його теоретичних текстах він постійно є фігурою апеляції.

Ясна річ, це не стоїть осторонь від того, що відбувається того часу у самому мистецтві вистави. Театральна історія XVII сторіччя демонструє гамування крайнощів риторичності, дидактики ренесансної вченої комедії

та комедії дель арте, яка розгорталася на майданах, втілювалась у буфонадах та трималась імпровізаційної техніки. Вимога до жорсткої структури організації матеріалу, полишивши як стриманість оповідань, так і ефемерну стихійність, явила світові одну з найчіткіших театральних систем — театр французького класицизму. І поступова заміна симультанних декорацій життєподібнішими перспективними задниками, «скопійованими з італійських моделей» [Хоуарт, 1999: с. 230], і самодисципліна олександрійського вірша, і концентрація на єдиній дії, яка з'явилася вже у другій половині XVI сторіччя і до якої додалися відмітні єдності часу та місця — одне слово, повний кодекс театральних правил, вилитий на сцені та зафіксований у теорії (як правило, дещо опісля), вкотре стверджують новизну та значення раціоналізму у філософії та естетиці. Творчість, її манера була свідомою працею; знані теоретики виписують досить прозорі директиви для побудови п'єс та вистав. Уже «Поетика» Скалігера, яка починається глобальним поділом «всього, що існує», а потім звертається до перспективи призначення мовлення, у дальшій своїй частині подає детальну, щільно проілюстровану прикладами прагматичну класифікацію зображуваного у п'єсі. Ще конкретнішими подробицями рясніє «Поетика» Кастельветро. А сентенційні постулати «Поетичного мистецтва» Ніколи Буало, написані як пряме наслідування «Послання до пізонів» Горация, являють (як завершальний для класицистичних пошуків твір) «зразок крайньої ригористичної нормативності» [Аникст, 1967: с. 386]. У «Практиці театру» д'Обіньяка можна, крім поетичних, знайти достоту сценічні поради — ті, що задаються питанням театального унаочнення дії. Кілька разів упродовж свого листа д'Обіньяк порівнює дрібну механіку ладу драматичної поеми з іншими мистецькими жанрами і передусім із живописом. Вистава є картиною в дії, понад те, вистава є картиною в дії перед живими глядачами, а тому автор зобов'язаний її врозумливо подати. Все відповідає логіці періоду: присутність однієї дії у центрі — центральної, об'єднавчої для інших маленьких, адже резонно, що художник поміщає в одну рамку одну картину; незмінність та непорушність головного місця для чиненого (тобто завдяки зміні декорацій у своїй задній та бокових частинах сцена може варіювати, але хіба що у рамках розвитку одного місця, наприклад, фасад храму — його внутрішня оздоба), а також його видимість для глядача. Тобто неприпустимо, щоб якісь події були введені як непомітні, а тому варто завважувати осяжність сцени, можливість окинути її поглядом — як, власне, і картини. Драматичній поемі пристало тривати стільки, щоб не вичерпати «розумне терпіння глядачів» [Литературные манифесты, 1980: с. 350], тобто приблизно три години (щоправда, Корнель називає дві, але й сам Корнель цього не дотримувався), які б оповідали про події за один Аристотелевий умовний день, або ж добу. Ця умова призвела до притаманної класицизму «тенденції до концентрації та дематеріалізації драматичного (позасценічного) часу». Через необхідність постійного співвіднесення позасценічного

часу із сценічним воно «прагне самозагладитися та існує лише у формі слова чи вигаданої дійсності, яку оповідають завдяки комбінації уяви поета і глядача, що слухає та уявляє цю реальність, яка перебуває поза межами сцени» [Патрис, 1991: с. 45]. Потреба втиснути двадцять чотири години у три сприяла й виробленню стратегії розташування послідовності подій. Оскільки часу небагато, варто почати розвиток подій якнайближче до розв'язки та вміло об'єднати їх так, «щоб здавалося, що дія сама по собі народжується, розвивається та завершується» [Литературные манифесты, 1980: с. 324]. Той самий життєподібний ефект повинен був утворити зв'язок між сценами, м'яке перетікання одного епізоду в інший, на яких особливо наголошував д'Обіньяк. Хоча Корнель зі свого боку й називав це не обов'язковою прикрасою, але твору це дарує приємну злагожденість, а автору — комплімент вправності, «щоб ніхто і не помітив, що він усе вигдав» [Литературные манифесты, 1980: с. 324]. Якщо комусь раптом спаде на думку долучитися до драматургічного письма, він отримає кодекс різно-рідних приписів і, уважно до них дослухавшись, справді зможе видати продукт класицистичного гатунку, придатний для сценічного втілення. Інша річ, що очевидність правил не сягає далеко, але форма — це те, що їй підвладне. «Гармонія визначає лише формальну структуру художнього цілого» [Бахмутский, 2005: с. 43], — пише філософ, аналізуючи культуру XVII сторіччя, і важливість гармонії це не применшує. А проте показово, що теоретикам не вдавалося створити добрі твори мистецтва (чотири трагедії, які написав д'Обіньяк, залишилися мало поміченими), а автори найвдаліших у ці правила не вкладалися. «Сід» Корнеля мав небезпечну, мало того — неприйнятну для засадових тогочасних художніх переконань ваду: Скюдєрі, вказуючи в опублікованих у квітні 1637 року «Примітках до “Сіда”», що автор порушує головні правила драматичної поеми, висуває до нього по суті звинувачення у бажанні перетворити драматичну техніку на анархію — намір, що підривав усю естетичну ідеологію. Корнель не виконав жодної з трьох едностей: виніс дію з палацу у міський обшир, розтягнув її на тридцять шість годин та до того ж ввів побічну любовну лінію. Для стриманого інтелектуалізму, завдяки якому вистави часом скидалися за своїм темпераментом на розумову бесіду, надміру ефектною стала і мова трагедії: а так само й еkleктичний жанр — трагікомедія, властива радше для бароко. Тут Расин був більш поступливим, обирав просту, не насичену деталями дію, не суперечив нормам і славився як майстер ретельної композиції. Розбираючи «Федру», Жан-Луї Баро називав її розвиток симфонічним. Дія від I до V акту нібито описує повне коло, і такий самий геометричний рисунок властивий кожній із головних сцен. «Можна вкрай точно викреслити геометричну фігуру трагедії, як можна розкласти на еліпси та трикутники композиції Пусєна чи Вінчі» [Барро, 1963: с. 221]. Приміром, перша частина п'єси складена з двох паралельних колоподібних партій Федри та Іполіта. Хіба що «Есфір» не відповідає дисциплінарному регламенту драматургіч-

ного канону. Одне слово, з цього боку, поза етичною полемікою з янсеністами⁴, Расин являв собою вірець.

Проте зовсім не ця відповідність робить п'єси Расина вартісними й до сьогодні — як і ясність трагедій Корнеля, здобуту після засудження його «Сіда» нелегким для самого автора шляхом. І так само попри всі запеклі дебати та жорсткі заходи, пов'язані з розробкою канонів, нерозумно було б виснувати, що раціоналізація зоставалася самоціллю. Хоча середньовічні міраклі й не вмщали обов'язково «раціоналістичну суперечку, аналітичний монолог та енергійний обмін думками» [Хоуарт, 1999: с. 227], настільки притаманні для корнелівських п'єс, а «правильні» комедія та трагедія витіснили жанр трагікомедії, очевидно, що замало було б задовольнятися освіженим відновленням Аристотеля. До того ж відданість правилам його драматичної теорії подекуди вже відкидали на користь «здорового глузду та розуму» [Хоуарт, 1999: с. 229], цим же критеріям були підпорядковані правила Шалена та Мернадьєра — розроблені у 1630 — 1640-х роках наочні засоби сценічної умовності. Вони слугували для гармонізованого оформлення історичної правди на класицистичній сцені, віднайдення його «прийнятності»⁵. Для цього було розроблене й поняття правдоподібності — суперечливе, але широко обговорюване серед класицистів. Найбільше спротиву та хитких тлумачень воно викликало у тих, хто писав п'єси, натомість теоретики радше задовольнялися дефініюванням. «Вигадувати і наслідувати у поезії — те саме» [Литературные манифесты, 1980: с. 298], — писала французька академія, критикуючи «Сіда» Корнеля. Але чи «те саме» справді?

Умова справдження художності, або Де з'являється мистецтво

У д'Обіньяка можна знайти апофатичний підхід: правдоподібне — це не справжнє і не можливе, воно охоплює також чудесне, що надає подіям піднесеності та непередбачуваності. Конкретна порада: зображати вчинок повним, з усіма необхідними деталями, вплетеними у загальну лінію. Діяє на сцені має бути ясным, цілісним, всебічно помірним, викликати своєю логічно утвореною послідовністю враження незаперечної необхідності. Основою ж успішного досягнення правдоподібності є точно винайдена кореляція між дійсністю та вигадкою через спосіб накладання справдженого на уявлене. Власне, історії як такої у чистому

⁴ Йдеться про епістолярну суперечку з одним із ідейних лідерів цього вчення, янсеністом Ніколя, у 1660-х роках, у результаті якої Расин, вихованець янсеністських освітніх закладів, припинив спілкування з ними на 10 років. Факт має не локально біографічне значення, йдеться про зіткнення владних культурних пластів, релігійної та світської політики, інтереси якої та суспільні настрої виявляли протиріччя саме у поглядах на значення, призначення та спосіб творення мистецтва.

⁵ Термін Жана Франсуа Мармонтеля, французького письменника XVIII сторіччя.

вигляді має бути мінімально — Корнеля критикували саме за надмір неприйнятної історичності, не очищеної «від недоліків та будь-якого роду неправильностей, з якими через суворість своїх законів змушена мириться історія» [Литературные манифесты, 1980: с. 281]. Схожим чином потреба додержання пропорції маркірує розробку почерку подачі: запозичуючи події, слід сміливо, але й зі смаком, перемежувати їх словесним і фантазійним прикрашанням. «Хибують автори, які за днів нових оздоб цураються і вигадок отих», — пише критик, схиляючи поета до античних еталонів. І саме прагнення правдоподібності рухало Расином, коли він намірявся «зробити щось із нічого» [Барро, 1963: с. 243], уникаючи в одноденних п'єсах великої кількості дій і переміщуючи вигадку в царину психологізму. Як виміряти співвідношення безпомилково, сказати важко: судячи з усього, це покладали на мало пояснювану творчу інтуїцію. Проте дистанція від себе до реальності є щонайменшою умовою звернення твору мистецтва: «Повага, яку ми відчуваємо до героїв, зростає мірою того, як вони віддаляються від нас» [Аникст, 1967: с. 395], — сказано про трагедії Расина. Це додає їм величі, відтак виконує необхідну умову трагедії і пояснює особливу увагу авторів жанру до античних, тобто віддалених у часі постатей. Але зосередження на стародавніх сюжетах не є неодмінним, «дистанцію часу можна, на думку Расина, замінити дистанцією у просторі» [Литературные манифесты, 1980: с. 330], інакшість звичаїв, що оформлює події, розводить сценічні почуття, вчинки, розмови людей та звиклий хід життя. Між трьох різновидів комедії (стародавньою, середньою та новою) тільки нова, репрезентована творами Теренція, цілком віддалена від дійсності, позбавлена впізнаваних уривків знайомої глядачам повсякденності, тобто вигадана повністю — і найкраща, на переконання д'Обіньяка, адже «мішати те, що належить до представлення п'єси, з ходом дійсної історії ніяким чином не можна» [Литературные манифесты, 1980: с. 330]. А те, що мистецьке наслідування не є подібністю, очевидно на прикладі балету, що якраз набуває розвитку: названий наслідуванням, балет завжди було спрямовано не стільки на точне копіювання життєвих рухів, жестів, поз, ходи, скільки на їх гіпертрофування, вмотивоване потребою позасловесної чуттєвої передачі. Щоб це відбулося належно, слід передусім правильно оформити частини та влад згрупувати їх⁶.

⁶ «Балет є наслідуванням, як і інші мистецтва, і в тому їхня спільність... Різниця в тому, що інші мистецтва мають межі наслідування. Наприклад, живопис передає зовнішню подобу, колір, розташування і порядок речей, натомість балет передає ще й рух... А завдяки цьому балетові доступна передача природи речей та навичок душі, які проникають до почуттів (глядачів) тільки через такі рухи... Наслідувачі досягають рухів тіла, що тлумачать пристрасті та таємні почуття. І подібно до того, як тіло, маючи різні частини, злучає їх в одне ціле, що складає прекрасну гармонію, так само користуються звуками та акордами музичних інструментів, щоб керувати рухами, виражаючи ефекти душевних пристрастей» [Красовская, 1979: с. 145].

Спробуємо змінити перспективу огляду в надії здобути обсяговіше бачення загальної естетичної панорами: як характеризують ситуацію сучасні теорії? Набір канонів конструювання (або творення — немалозначно, що дисертаційна праця Ляйбніца мала назву «Про комбінаторне мистецтво») і міметичний принцип в теорії Жака Рансьєра є головними рисами репрезентативного режиму⁷, історичні рамки якого припадають саме на розглядуваний період. «На перший план на шкоду буттю образу... виходить зробленість поеми» [Писарчук, 2009: с. 23], — пише Рансьєр, виокремлюючи деталь, що мімесис (чи наслідування) має первинний смисл не стільки у прагненні до схожості, скільки у делегуванні мистецтвам певних способів роблення, разом з тим він наділяв їх власним режимом бачення, а отже й самостійністю. Якщо відволіктися від стверджуваного в рансьєрівській теорії зчленування з політичними та соціальними заняттями, стає очевидним, що йдеться нарешті про те саме. Які ж певні способи роблення, про які говорить Рансьєр, наділяли мистецькою цінністю? Наслідувати важливо, але недостатньо, а тому мистецтво розглядуваної доби потрапляє в теорії французького філософа у пару пойезис/мімесис, де крім норм творення, які включено в значення як першого, так і другого поняття, викладено іншу, але вже не спільну, а антиномічну семантику. Мімесис, або відтворення, протистоїть тут пойезису, або створюванню нового. У чому? Нове мусить нагадувати існуюче — тому поняття ідуть поряд, але й нове це не існуюче — інше, побудоване іншим (знову-таки задекларованим у парі) способом і на інших засадах. Ляйбніц називав це метафізичними причинами поетичних, душевних рухів або «кипінням духу» і зразковим утіленням їх вважав математичні закони в музиці та поезії. Порожнечу перекомбінації, на яку може наштовхнути надмірна пристрасть до геометричного конструювання, заміщено тут химерою метафізики, що здригається між тим, що дано, та тим, що створюють. У будь-якому разі, йдеться про дистанцію — і якщо потрібний філософії метафізичний туман звідти ліквідовано, то неминуче з'являється вимисел, процедура чуттєвого чи мисленнєвого гіпотетизму. Звичайно, довільно такий акт не відбувається: архітектонічна формотворчість як інтуїція схоплення реальності, відкладаючи продукування точної копії, налаштована на утворення та встановлення «практично зрозумілих еквівалентів» — схожих на свої зразки, як готова будівля — на проєктовану, а музична гармонія — на гармонію Всесвіту, де «превелику різноманітність сполучено з превеликим порядком» [Гилберт, 2000: с. 245 — 246]. Необхідна манера і віднайдена вда-

⁷ Теорія естетики Жака Рансьєра формулює поняття режимів — «способів ідентифікації та осмислення мистецтва — типів зчленування способів робити, їхніх зримих форм та способів осмислення їхніх взаємовідносин, що мають на увазі певне уявлення про дієвість думки» [Писарчук, 2009: с. 12]. У Рансьєра їх три: етичний режим образів, репрезентативний, поетичний чи зображальний режим, де організуюче значення має взаємодія пойезису та мімесису, та естетичний режим, що визначає мистецтво в однині, ліквідує критерії та стверджує своєрідність визначальною ознакою.

лість співвідношення мають намір запевнити в істинності, значущості, талановитості, точності — в набутті утвореним хоча б одного виміру досконалості і причетності до правди.

Класицистичний театр «виштовхував» усе неусвідомлене за сцену, в позасценічний час і простір [Бахмутский, 2005: с. 44], Декарт обачливо виходив із темряви та розмаїття думок, спираючись лише на власний розум, а Коперник, за реалістичною концепцією якого стояла платонівська метафізика, вважав завданням дослідника виявити прості та раціональні структури, які розкреслюють Всесвіт. Усе це так. Але в історії створення філософських систем Нового часу, кожна з яких позначено прагненням наблизитися до реальності, неможливо не помітити тенденцію до виправлення слабких місць, невідповідностей, для яких слід знайти розв'язок — логічний, ясний, пояснюваний, виразний та цим переконливий. Зрозуміла організація плану ідей та плану явищ, очевидний між ними зв'язок був опертям для існування — і схожу осмислену, впорядковану «сітку дійсності» намагалося репрезентувати собою і мистецтво. Саме репрезентувати, адже показати і означає бути: *montrer* є одним із ключових слів корнелівської драми [Бахмутский, 2005: с. 43]. Спільність не випадкова, а засадова: людина Нового часу, щонайменше збережені для нас рівні та ракурси її культурного освоєння видають наполегливий орієнтир: реальність, безперечно, є, і завдання людства — лише правильно її схопити. І справа здебільшого за часом та пильністю.

На завершення

Чи має це значення для нас сьогодні? Хоча дослідження, як і письмо, є цікавим у процесі власного становлення, думкою рухав передусім не архівний інтерес. Якщо «естетика — модус тієї цивілізації, яку полишили ідеали» [Лиотар, 2004: с. 85] і якщо розстановка речей відбувається тут, на території, відокремленій від етичних настанов, програм суспільної організації чи всеосяжних філософських упорядкувань, варто було б все-таки віднайти вказівники, що скеровують ситуацію влади естетичного, а не пливти невмотивовано у хаосі незнання. Адже й пам'ятаючи, що естетика є неясним, тобто неосмисленим і провадженням чуттєвістю пізнанням, якому менш за все слід залежати від ієрархічних та раціональних класифікацій — ясних, прозорих, а надто примусових, і в цьому разі не можна не помітити, що разом з тим вона не вільна — навіть будучи найвільнішою з-поміж інших сфер. Зрозуміло, що свобода передбачає рівність, і в полі естетики це в першу чергу поширюється на поле суджень, де рівність стається «не стільки в уніфікації, скільки в декласифікації» [Лапицкий, 2005]. «Все життя є суперечкою про смаки та присмаки» [Ницше, 1990: с. 84], — писав уже Ніцше і вивів назовні визначальний для всього ХХ сторіччя вирок: смак є виключно особистісним вибором, то ж які тут можуть бути правила? Проте і ця слушна заувага має свої межі. Нехай сучасний стан речей і не визначає умови смаку, як це було передумовою раніше, «у старому режимі поетики»

[Лиотар, 2004: с. 90], та вибір мистецького вчинку спричиняють переважно смакові пріоритети, а проте повне видалення вказівників, а відтак і повна втрата орієнтації викликають безтямну порожнечу руху. І навіть визнаючи та ніскільки не применшуючи роль інтуїції, зостається переконання, що почуття прекрасного не занурене у байдужу нерозбірливість, а слідує нехай своїм, але закономірностям. Цим же, власне, і повинна займатись естетична думка — «думка, що не мислить» [Рансьєр, 2004: с. 14] — знаходити закономірності в межах чуттєвого, і парадокс концептуалізації чуттєвого згладжує той факт, що закономірності ці змінні, плинні, а їх фіксацію виправдано прив'язкою до конкретного часу, тому вона уникає статичної констатації. Саме розуміння — близько дотичне до творення — законів змінних почуттів може дати рухливий апарат для розуміння і знову ж таки творення процесу існування; цей апарат буде тим дієвішим, чим більше він буде обґрунтований попереднім досвідом, досвідом попередньої історії, не передбачаючи так власну абсолютність, а споглядаючи речі в їх відносному розміщенні, коли одна річ визначає іншу.

ДЖЕРЕЛА

- Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — 456 с.
- Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. — СПб.: Пневма, 2002. — Т.4. От Возрождения до Канта. — 880 с.
- Ахутин А.В. История принципов физического эксперимента (от античности до XVII в.). — М.: Наука, 1976. — 292 с.
- Барро Ж.-Л. Размышления о театре. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. — 304 с.
- Бахмутский В.Я. Пороги культуры. — М.: Гелиос, 2005. — 352 с.
- Библер В.С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). — М.: Политиздат, 1975. — 399 с.
- Гилберт К.Э. История эстетики // Гилберт К.Э., Кун Э. История эстетики. — СПб.: Алетейя, 2000. — 653 с.
- Декарт Р. Міркування про метод. — К.: Тандем, 2001.
- Дильтей В. Три эпохи новой эстетики и её сегодняшняя задача // Герменевтика и теория литературы. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — Т.4. — Ч.2. — С. 437 — 492.
- Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. — М.: Искусство, 1979. — 430 с.
- Лапицкий В. Этический поворот в эстетике и политике. Жак Рансьєр об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике // Критическая масса. — 2005. — № 2.
- Лейбниц Г.В. Монадология. — Электронный ресурс. <http://philosophy.ru/library/leibnitz/mon.html> (s.a.)
- Лиотар Ж.-Ф. Anima minima // Эстетическое бессознательное. — СПб.; М.: Machina, 2004. — С. 85 — 101.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собрание текстов и общ ред. Н.П.Козловой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 624 с.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Сочинения : В 2-х т. — М.: Мысль, 1990. — Т.2. — С. 5 — 237.
- Патрис П. Словарь театра. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.

- Писарчик Р.Ю. Декарт и классицизм // Вестник филологического образования. — СПб., 1009. — № 2 (3). — С. 41—57.
- Рансьер Ж. Разделение чувственного // Разделяя чувственное. — СПб.: Изд-во Европейск. ун-та, 2007. — С. 9—47.
- Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное // Эстетическое бессознательное. — СПб.; М.: Machina, 2004. — С. 9— 82.
- Спиноза Б. О человеческом рабстве, или О силах аффектов // Избранные произведения : В 2-х т. — М.: Госполитиздат, 1957. — Т.1. — С. 521—587.
- Хитров А. Идея метода: философия Декарта и доктрина литературного классицизма. — М.: Институт философии РАН, 2005.
- Хоуарт У.Д. Французский ренессансный и классицистский театр // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж.Р.Брауна. — М.: БММ АО, 1999. — С. 220—222.
-

Світлана Олексюк — аспірантка відділу етики, естетики і філософії культури Інституту філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. Сфера наукових інтересів — історія театру, танцю.
