

## **ТЕНДЕНЦІЇ МАСОВОСТІ І ЕЛІТАРНОСТІ У КОНТЕКСТІ ПРОСВІТНИЦТВА І РОМАНТИЗМУ**

Масовість є однією з домінантних категорій сучасного художнього процесу. Кожна епоха має свої масові жанри і види мистецтва. Аналіз їх допомагає зрозуміти актуальні явища і тенденції культури, дихотомію масового та елітарного в мистецтві. Ми простежили тенденції масовості мистецтва в контексті Античності, Середньовіччя і Ренесансу [8]. В культурі Просвітництва вони набувають нової художньої виразності у нових художніх стилях: зберігаються бароко і класицизм, виникають рококо і романтизм. Назва епохи Просвітництва характеризує її сутність та загальний дух. Культура розглядається як знаряддя просвіти, роль її підвищується. Як відображає масове мистецтво сутність епохи?

**Просвітництво.** Термін Просвітництво вживають Вольтер, Гердер та інші філософи. Утверджується він роботою І. Канта «Що таке Просвітництво» (1784). Філософ констатує: публіка сама себе просвітить, якщо надати їй свободу. Великий просвітницький вплив на суспільство мали енциклопедисти, члени гуртка філософа Дені Дідро, які з 1751 по 1772 рр. видавали багатотомну «Енциклопедію або тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел», де критикували існуючі погляди і порядок, закликали до судової реформи, до надання демократичних прав та свобод громадянам.

Ідеологи Просвітництва у XVIII ст. виголошують ідеї рівних прав людини і громадянина, проте зміни культурного життя Європи стосуються, в основному, заможних класів суспільства. Один зі стовпів

Просвітництва і автор багатьох статей до Енциклопедії, Вольтер взагалі вважав народ тупим і грубим. З його точки зору, суспільство має поділятися на освічених та багатих і тих, хто нічого не має, і зобов'язаний на них працювати та забавляти. Філософ залишався послідовним прихильником абсолютизму, характерною рисою якого було презирство до черні (*roture*). Так називали тоді середній стан, чиї представники в очах аристократії були просто істотами — *creatures*.

В особі абсолютного правителя уособлюється і божество, і держава. Сутність абсолютизму визначив Людовик XIV своєю відомою сентенцією: «Держава — це я». Абсолютний монарх є священним і недоступним для черні, від якої він відгороджується великими парканами і мурами. Коли монарх іде містом, то цілі квартали перекриваються, і простий люд може спостерігати за ним тільки здалеку. Одним із символів епохи абсолютизму стала будівельна лихоманка. Намагання не відставати від пишнот французького Короля-сонця захопило абсолютні монархії Європи. Абсолютизм створив особливий стиль пишних палацових будівель. Хоча розкішні палаци і парки були недоступні черні, їхній зовнішній вигляд, пишнота і розкіш були виразною демонстрацією назовні самої ідеї абсолютизму. Як у свій час готика була для найширших мас утіленням божественної ідеї, так і Версаль та Сан-Сусі несли в собі утвердження величі абсолютної монархії. Чи не тому революційні маси з такою люттю розправлялися з цими символами? У Версалі після Французької революції (1789–1799 рр.) не залишилось практично ніяких меблів: все було потрощено повстанцями.

Німецький історик Едуард Фукс підкреслював, що важливою основою абсолютизму було виникнення такої психологічної риси як беззастережна відданість монархові, тоді як в епоху Відродження культура базувалась на утвердженні громадянських свобод, а їхній захист вважався важливою і почесною місією кожного. «Коли абсолютизму вдалося зломити громадянську свободу і звести народ до рівня отари баранів, то моральний закон епохи перекинувся у свою власну протилежність, адже інтереси абсолютизму вимагали зовсім інших чеснот. Віднині моральним обов'язком кожного ставало вірне підкорення владі абсолютного монарха, а постійне виконання цього принципу — вищою

чеснотою громадянина. Адже тримати отару баранів у покорі можна тільки тоді, коли окрема особистість відмовляється від власної волі і без слів підкорюється наказам вожака. Тоді як духовний вплив на маси, їх психічне поневолення завжди глибше, чим яскравіше проявляється пануюча влада в галузі політичній, бо відомо, що ніяка інша історична влада не могла так розпоряджатися народом, як абсолютизм» [10].

В мистецтві абсолютизм відобразився спочатку в пишності бароко, а потім у величі класицизму, який дотримувався чітких правил відтворення дійсності і наслідував традиції античності. Класицизм сформувався як антагонізм пишнотам барочного стилю, щоправда, коли в другій половині XVII ст. він став уособленням абсолютної монархії, її офіційним мистецтвом, то ввібрав у себе елементи бароко, про що яскраво свідчить архітектура Версаля. Паризька Академія образотворчих мистецтв стає ідеологом цього напрямку, встановлює розподіл жанрів на високі та низькі і не допускає їхнього змішування. До перших відносяться релігійний, історичний і міфологічний жанри, а до других — портрет, пейзаж, побутовий жанр, натюрморт. Найвиразнішим свідоцтвом класицистичного живопису стали твори Луї Давида, французького майстра, який тісно пов'язав своє творче життя з політичним: «Андромаха», «Смерть Сократа», «Паріс і Єлена», «Вид Люксембургського саду», «Брут», «Клятва в залі для гри в м'яч», «Смерть Марата» тощо.

Епоха Просвітництва стала свідком загибелі абсолютних монархій. Молода революційна буржуазія дала новий поштовх демократизації культури, масовості та популяризації мистецтва з одного боку, а з другого — розвитку теорій мистецтва елітарного. Під впливом третього стану в мистецтві посилюється тенденція до демократизації і масовості. Адже мистецтво, як підкреслював філософ Іоган-Готліб Фіхте, робить трансцендентну точку зору загальною, точку зору небагатьох — точкою зору усіх.

Зі світських видів професійного мистецтва найбільшої популярності здобуває театр. Триває бурхливий розвиток його форм і жанрів. Дені Дідро вирізняє буржуазну чи міщанську трагедію (*tragédie bourgeoise* чи *tragédie domestique*), яка займає проміжне місце між трагедією та комедією, і представлена драматичними п'єсами з життя третьо-

го стану, що зображують повсякденне життя. В трактатах «Три розмови про драматичну поезію» (1757) і «Трактат про драматичну поезію» (1758) Дідро виступає енергійним прихильником цього нового жанру, а також серйозної комедії (*comedie serieuse*). Філософ закликає авторів: «Rapprochez vous de la vie ruelle» (наближайтесь до реального життя). Адже театр не пуста забава, а має слугувати оздоровленню суспільства.

«Трагедія, на мою думку, — вказує Дідро в своєму знаменитому «Парадоксі про актора», — тільки чудова сторінка історії, поділена певною кількістю пауз. Чекають шерифа. Він прибуває. Допитує сеньйора — володаря села. Пропонує йому зректися своєї віри. Той відмовляється. Шериф засуджує його на смерть. Ув'язнює. Приходить дочка в'язня. Просить помилувати його. Шериф згоджується, але ставить обурливу умову. Сеньйора страчено. Селяни переслідують шерифа. Він утікає. Коханий сеньйорової дочки заколює його кинджалом, і жорстокий гнобитель умирає серед прокльонів. Письменникові й не треба нічого більше, щоб написати великий твір»[1]. Коли читаєш цей параграф, то з впевненістю можна сказати, що це є синопсисом сучасного твору маскульту, наприклад, вестерну. Насправді, це сюжет незакінченого твору Дідро «Шериф».

«Щоб створити націю, спочатку треба створити театр» — вважав Йоганн Вольфганг Гете. Ця мудра порада є характерною для епохи Просвітництва, яка пропагувала принципи виховної місії мистецтва, театру зокрема, а також висунула перед театром нові вимоги часу: створити театр сучасних ідей, що черпають свій зміст з реального життя. Сам Гете своїм «Фаустом», роботі над яким віддав 62 роки життя, задекларував просвітницькі ідеї активного пошуку сенсу буття.

У передмові до п'єси «Блудний син» (1736) Вольтер писав, що існує багато гарних п'єс, де царює тільки веселість, другі — зовсім серйозні, інші — смішні, ще інші — зворушують до сліз. Не слід виключати будь-який жанр. Всі жанри є хорошими, окрім нудних, проте нудьга не є жанром. (Це твердження стане концептуальним для масової культури ХХ–ХХІ ст.). Вольтер був останнім представником класичної трагедії, в жанрі якої написав 28 п'єс. Він різко критикував Шекспіра саме за від-

хід від канону класицизму про три єдності і за змішування елементів трагедії і комедії. Відомі аристократичні погляди Вольтера і твердження про те, що маси непотрібно просвіщати, а також думка філософа, що вторгнення простих людей в трагедію знецінить її. Врешті решт, він прийняв змішування трагічного та комічного в новій драмі й не втримався від спокуси виступити з п'єсами, що наближалися до типу буржуазної драми і сльозливої комедії (*comédie larmoyante*), яку він сам називав зворушливою комедією (*comédie attendrissante*): «Блудний син» (1736), «Наніна, або переможений забобон» (1749) и «Шотландка» (1760). Вольтер сам виводить на сцену героїв з третього стану і по суті формулює в своїх «Роздумах про герби» програму демократичного театру, що ілюструє зміну позиції філософа. Його повернення з вигнання до Парижа вітали почесною виставою: давали драматичний твір філософа — трагедію «Ірен». Вольтер знаходився в ложі серед перших паризьких красунь, а після вистави на сцену винесли його бюст і урочисто увінчали лаврами. Натовп шалено аплодував, а одна з красунь обійняла і поцілувала філософа від імені народу. Це був триумф Вольтера, його масове визнання.

Театр став однією з головних розваг епохи, його відвідували насамперед для задоволення, про що свідчить Фукс: «Навіть там, де театр був ареною боротьби нових громадянських ідей, де буржуазна опозиція зосередила всі свої сили, що виставлені проти абсолютизму, пантоміма та фарс мали перш за все задовольняти потребу у грубих видовищах, бо більш серйозні п'єси майже завжди завершувались ними» [10]. Дослідник вважає, що публічне виявлення певних емоцій пояснює фанатичне і масове захоплення театром у XVIII ст. Галантна епоха взагалі була ворожа інтимності й виставляла напоказ всі почуття, а театр став найкращим виразником їх масової демонстрації. Комедія і фарс часто бували не просто еротичними, а порнографічними. Коли автору не вистачало слів, то допомагали жести і міміка. Традиційно жіночі ролі виконували чоловіки, проте саме в цей час стає зрозумілим, що без жінок-актрис не обійтися: на сценах Англії, а згодом Франції і Німеччини з'являються жінки.

Захоплюють публіку танці і балет. Майже в кожній групі комеді-

антів є танцівники, а в більш значущих — цілий балетний ансамбль. Фукс цитує «Листи про мистецтво танцю та балету» (1769), складені знаменитим танцівником Новертом. «Танці та балет в наш час — дійсно модна хвороба. Публіка захоплюється ними до божевілля, і ніколи будь-яке мистецтво не користувалось таким успіхом, як наше. Захоплення балетом помічається повсюди і заходить дуже далеко. Всі монархи прикрашають ним свої вистави... Навіть шарлатани та блазні більше розраховують на можливості балету, ніж на свої краплі і порошки. Балет засліплює очі черні своїми антраша, і вона купує ліки в залежності від того, яке задоволення отримує від нього» [10]. В балеті, як і в комедії та фарсі, акцентувалась еротична складова. На популярних фривольних комедіях були присутні і нижні стани, і вельможі. Останні часто користувались масками і темними, прикритими фіранками, ложами. Такі ложі слугували для задоволення еротичних фантазій самої публіки. Фукс робить влучний висновок: театр був звідником — він зводив глядачів один з одним, а сцену з аудиторією.

Зрозуміло, чому один з основних ідеологів Просвітництва, Жан-Жак Руссо ставиться з великим застереженням до театру. В своєму відомому «Листі д'Аламберу про видовища» (1758) філософ виступає проти відкриття в Женеві театру, бо переконаний, що театр не сприятиме поживленню суспільного життя і вихованню гарного смаку у громадян: «...театр не може виправляти звичаї, проте може псувати їх» [9]. Філософ стверджує, що театр привносить у життя розпусту та спокусу вже тим, що виставляє їх на показ. Це, безумовно, не тільки бажання захистити від розпусти рідне місто, але й ще стріла в бік Вольтера, який на той час мешкав поблизу Женеви і мав домашній театр. Проте в другій частині свого «Листа» Руссо визнає і необхідність театру. Полемізуючи з просвітником і енциклопедистом д'Аламбером щодо театру і взагалі видовищ, Руссо приходять до висновків про їхню розважальну сутність і про те, що вони можуть відволікати народ від життєвих проблем. Саме на таких позиціях розважальності пізніше розвиватиметься теорія і практика масової культури.

«Запитувати, корисні чи шкідливі видовища самі по собі, — розмірковує Руссо, — означає ставити питання занадто невизначено:

це означає розглянути явище, не визначив величин, що його складають. Видовища створюються для народу, і тільки щодо їхнього впливу на нього можна судити про їхні абсолютні якості... що стосується характеру театральних видовищ, то він визначається тим задоволенням, що вони надають, а не корисністю. Якщо наявна користь, тим краще: проте головна мета — сподобатися, і, якщо народ вдалося розважити, то мета цілком досягнута» [9].

Руссо критикує французький театр, що розбещує глядача, і протиставляє театральним виставам патріархальні народні розваги, які, на думку філософа, є основою моральної чистоти. Заради збереження і вдосконалення моралі філософ вважає можливим відмовитися від будь-якого виду мистецтва. Виступаючи проти театру, Руссо водночас писав для нього п'єси. Мислитель ставив питання масовості мистецтва і прагнув зняти перепони між мистецтвом та народом, вивести мистецтво безпосередньо на майдан, з'єднавши художню творчість з народним святом. І його твори мали масовий успіх. Зокрема «Нова Елоїза» (1761), якою зачитувалися до сліз, стала не тільки кульмінацією французького сентиментального роману XVIII ст., але й поживним матеріалом для довгого маскультовського шлейфу ХХ ст.

Німецький теоретик Просвітництва Готфрід Ефраїм Лессінг розглядав театр як найадекватнішу форму мистецтва для передачі своїх ідей і ставить питання про створення нового театру та його демократизацію. У Гамбурзі Лессінг приєднується до пошанувачів національного мистецтва, які хотіли створити зразковий німецький театр, а його запросили як драматурга і критика. І хоча ця ідея до кінця не реалізувалась, натомість, виникло періодичне видання «Гамбурзька драматургія», яке проіснувало два роки (1767–1768) і заклало основи літературної і драматургічної реформи. Лессінг звів публікації у книгу нарисів, де виступив проти станової обмеженості театру. «Імена принців і героїв, — писав він, — можуть надати п'єсі пишноту та велич, але не сприятимуть її зворушливості. Біди тих людей, чий стан є близький нашому, зрозуміло, найсильніше впливають на нашу душу, а якщо ми їй співчуваємо королям, то просто як людям, а не як королям» [7.56]. Лессінг погоджується з драматургічними принципами Дідро, якого

цінував і якому наслідував. Основним героєм драми має стати звичайна людина. Лессінг виступив з критикою французької теорії драми, вважаючи її не національною і такою, що не відповідає духу часу. Прикладом національної драми він вважав грецьку трагедію і Шекспіра. В історії німецької літератури «Гамбурзька драматургія» мала величезне значення. Без неї неможливо уявити театр Гете і Шіллера, а художньою ілюстрацією до неї стала п'єса самого Лессінга «Емілія Галотті» (1772), яку він називав міщанською Віргінією.

В дусі просвітництва видатний німецький драматург Фрідріх Шіллер визначає свою п'єсу «Підступність і кохання» (1783) як міщанську трагедію. Вона принесла автору триумф і визнання і не сходить з театральної сцени по сьогодні, обігнавши по популярності його інші п'єси — «Розбійники» (1781), «Змова Фієско в Генуї» (1783), «Дон Карлос» (1787) тощо. Шіллер вважав, що шлях до свободи йде через красу, і висунув цілу програму естетичного виховання. У роботі «Листи про естетичне виховання людини» (1795) він розмірковував про місію мистецтва сформувавши всебічно розвинену гармонійну особистість [12].

В трактаті «Новий досвід в драматичному мистецтві» (1773) французький драматург Луї Себастьян Мерсьє розвиває ідеї Дідро, вважає, що поет-драматург має кинути свій кабінет і змішатися з натовпом, і саме там досліджувати життя всіх верств суспільства. П'єси Мерсьє в художньому відношенні страждають декларативністю і підвищеною сентиментальністю, але вони прийшлися до смаку публіці XVIII ст. і ставилися на багатьох європейських сценах.

Просвітники наголошували на домінанті виховної функції театру, а для глядача основними були його розважальна та еротична складова, що саме і стало згодом базою масової культури. Безперечно, масовість завжди була пов'язана з процесом демократизації мистецтва, його доступності. Театр XVIII ст. розвивався під великим впливом Мольєра. Видатний французький комедіограф попередньої доби робив акцент на широкого глядача. Комедії Бомарше «Севільський цирульник» та «Весілля Фігаро» про кмітливого і розумного слугу здобувають величезну популярність. Третій стан заходить у театральну залу як глядач, виходить на сцену як герой багатьох п'єс, проте образи королів і аристокра-



тів не втрачають своєї привабливості для масового глядача і залишаються популярними у пізнішій масовій культурі, що продовжить зображення принців і принцес у нових видах мистецтва, формах та жанрах.

Питання демократизації мистецтва, його національний компонент був у центрі уваги німецького просвітника Йоганна Іоахима Вінкельмана, який розглядав як ідеал античне мистецтво Греції. Він орієнтувався саме на грецькі республіки, а не на римську імперію. Основною причиною розквіту античного мистецтва Вінкельман вважав політичну свободу в демократичних Афінах, оскільки створювати прекрасне може тільки вільна людина. І підкреслював, що Фідій та інші великі майстри створювали значні твори не тільки завдяки таланту, але й завдяки свободі, завдяки суспільному визнанню, а не винагородам меценатів.

Ще один видатний німець-просвітник Йоган Готфрід Гердер, вивчаючи питання зв'язку мистецтва з народом, зокрема, відзначав: «Немає жодного сумніву, що поезія, а особливо пісня була на початку повністю народною, а отже, легкою, простою, що йде від самих предметів, і створювалася мовою мас, а також самої природи, багатой та відчутної всім. Пісня вимагає маси, співзвучності, участі багатьох: їй потрібно вухо слухача і хор голосів і душ» [3]. З точки зору філософа, зв'язок мистецтва з народним життям носить природний, органічний характер, воно необхідно народові, адже поезія є засобом його самовиразу. Пафосом всіх естетичних трактатів Гердера є устремління створити нову національну культуру. Він вважає життя народу основою і метою мистецтва.

Водночас, мислителі епохи Просвітництва констатують розрив між мистецтвом професійним і народним. Починають оформлюватися елітарні теорії культури та мистецтва, які протиставляють культуру для вибраних культурі для мас. Поділ на еліту та чернь йде не тільки за соціальними, але й за духовно-естетичними ознаками. Цей процес починається у епоху Відродження, але про самоствердження аристократії духу як такої можна говорити, починаючи з XVIII ст.

**Романтизм.** Філософія Просвітництва слугувала базою для виникнення нової революційної течії в художній культурі — романтизму. Поява романтизму не лише як мистецького напрямку, але й визначно-

го характеру філософствування було цілком закономірною реакцією на широке домінування ідей просвітництва. Це було свого роду заперечення заперечення. Адже в центрі просвітницької парадигми знаходилися ідеї Руссо, багато в чому співзвучні майбутнім романтикам. Преклоніння перед природою, перед чуттєвістю людини притаманно як руссоїзму, так і романтизму. Романтичне мистецтво несе в собі елементи як барокковості, так і маньєризму з їх відмовою від класичної врівноваженості, різкими контрастами світла і тіні, сприйняття в самій природі не лише гармонії, але всіляких її порушень. Скажімо, в класицистичному пейзажі було неможливим зображення безсистемно нагромаджених скель, темних прірв, покручених буревієм дерев. Але саме таким виглядатиме романтичний пейзаж. І не лише пейзаж. Бурі почуттів вируватимуть на обличчях героїв, відбиваючи могутні потрясіння їх внутрішнього світу. Звичайно, зміна варті різних стильових напрямів не відбувалась у різко розмежованому часі. Інколи визначний митець тяжів у своїх творах до різних напрямків, у яких можна знайти сліди класицизму, сентименталізму і романтизму.

Цікаво зіставити дві гігантські постаті, які зближує час і місце. Доречі, в німецькому місті Ваймер, що називають містом мистецтв, їм стоїть спільний пам'ятник. Ці двоє — Шіллер і Гете. Елементи романтичного стилю знаходимо в творчості останнього. Але домінують для великого Олімпійця буде віра в гармонію і силу людського розуму. В той же час Шіллер, його трагедії і поезії це втілення бунту, інколи ірраціональних поривань, нестерпної сили почуттів.

Саме в епоху Шіллера і Гете в Німеччині народилась нова школа, яка отримала назву романтичної. Її адепти рішуче поставали проти ідей просвітництва, втім співзвучність естетичних пошуків ми вже знаходимо в універсалізмі Гердера, в критичних постулатах Лессінга. Поступ романтизму підготувало таке явище в німецькому мистецтві як «Sturm und Drang» (Буря і натиск). Цю назву драми Фрідріха Клінкера взяв Август Шлегель для найменування цілого руху. Малає на увазі буря почуттів та пристрастей. Романтики продовжили розвивати ідеї Гердера про народне мистецтво, збирати та адаптувати народну літературу, широко використовували сюжети середньовічних

романів. В рамках романтизму виникло і діяло багато течій, черпали натхнення і майбутні марксистки, і майбутні модерністи, що найвиразніше проявилось у філософії Шопенгауера, і реалізувалося в перетвореному вигляді в художній практиці ХХ ст., зокрема в модерністських течіях. Як приклад, глибинний зв'язок естетики романтизму і німецького експресіонізму.

Основні постулати романтизму, зокрема драматургії, формулює Віктор Гюго в передмові до драми «Кромвель» (1827): він відкидає традиційні книжні правила, закликає забути авторитети і дослухатися тільки до голосу природи, правди та свого натхнення; закликає змальовувати персонажів не тільки як умовні величні постаті, але як звичайних людей, заперечує три класичні єдності часу, місця та дії, бо вважає, що необхідно змальовувати самі події; вимагає не абстрактного, а конкретного місця дії, і, насамкінець, виголошує Шекспіра богом театру. Встановлюючи нову літературну традицію, Гюго переконує, що дійсність у мистецтві відрізняється від дійсності в житті, а правда в мистецтві не тотожна абсолютній реальності. Свої принципи він втілює в драмі «Ернані» (1829), де героєм стає розбійник, а сама п'єса переповнена благородства, пристрастей та жертвовної любові. Гюго послідовно проводив романтичну естетику у п'єсах «Маріон де Лорм» (1831) та «Король бавиться» (1832) «Лукреція Борджія», «Марія Тюдор» (1833), «Рюї Блаз» (1838), тощо.

Питання масовості та доступності мистецтва, і в той же час його елітарні тенденції були в центрі уваги романтиків. У роботі «Мистецтво та революція» (1849) німецький композитор Ріхард Вагнер виступає з критикою сучасних мистецьких засад: «Ось яке мистецтво, що в наш час заповнює весь цивілізований світ. Його істинною суттю є індустрія, його естетичний предмет — розвага для тих, хто нудьгує» [1]. Композитор намагається дати відповідь на питання, чому художники тяжіють до внутрішньої імміграції: «Чи не від зіткнення з зовнішнім світом, тобто зі світом, котрому мали б належати їхні твори. Що обурювало архітектора, коли він змушений витрачати свою творчу силу на побудову на замовлення казарми чи будинку для найму? Що засмучувало живописця, коли він повинен був писати відразливий портрет якогось

мільйонера; композитора, вимушеного складати застільну музику; поета, змушеного писати романи для бібліотек для читання? Які мали б бути їх страждання? І все це від того, що вони мусили витратити свою творчу силу на користь Індустрії, зі свого мистецтва робити ремесло!» [1]. Вагнер пов'язує цю проблему з масовістю мистецтва, ставить питання про стан народних мас, про необхідність не тільки просвітницького, а революційного шляху. Поступово теорія композитора про злиття мистецтва з революцією трансформується у свою протилежність — теорію внутрішньої імміграції митця. Як зауважував Ю. М. Давидов: «"Вчене" (рамочне) мистецтво не може навіть за бажанням своїх передових представників перетворитися на масове, не знищивши своїх власних передумов» [4].

Пошук відповіді, зокрема щодо масовості мистецтва, зумовив зацікавленість романтиків у мистецтві античності. Ф. Шлегель у роботі «Про значення вивчення греків та римлян» писав: «звернення до античності народжено втечею від обставин століття» [15]. В програмній роботі «Про вивчення грецької поезії» він визначив тенденції художнього процесу своєї епохи. З точки зору філософа, в сучасному йому світі відсутня єдина загально визначна естетична культура. Замість неї існують високе мистецтво для освічених та низьке розважальне мистецтво, де домінує скороминуща мода — карикатура суспільного смаку. «Який далекий наш світ від мистецтва та краси!... у всьому царює установка на зручну насолоду, немов би поспішна гонитва за швидкоплинним днем». Ідеалізуючи давньогрецьке мистецтво вслід за філософами Відродження і Просвітництва, філософ протиставляє його мистецтву сучасному: «Грецька краса була загальним надбанням суспільного смаку, духом всієї маси». «Тільки в масі вона досягла ступені самостійності; тільки в ній ідеальне прекрасне стає загальнонародним... Тільки розвиток істинної людяності є істинна культура. Де ще вільна людська душа отримала ще таку повну перевагу в масі народу, окрім як у греків? Де культура була істинною, а істинна культура загальнонародною?» [16].

У роботі «Про естетичні цінності грецької комедії» Ф. Шлегель підкреслює, що в античності «радість і краса не є привілеями людей

знатних чи багатих; це є священні надбання людства. Греки ушанували народ, немала заслуга грецької музи в тому, що вона зробила вищу красу доступною неосвіченому розуму, простій людині». В сучасності ж «кожний митець існує сам по собі, ізольований егоїст серед свого народу і своєї епохи» [17].

Подолання індивідуалістичного мистецтва романтики бачили в народній творчості. Аксіомою стало визнання народу як суверену культури, — зазначає дослідник епохи І. М. Юдкін-Ріпун [19]. Послідовне народництво є ознакою романтизму. Антологія народних пісень у трьох томах «Чарівний ріг хлопчика» (1805–1808 рр.), що була видана Людвігом фон Арнімом та Клеменсом Brentano, народні казки, які зібрали брати Якоб і Вільгельм Грім, шотландські балади, що вийшли друком завдяки Вальтеру Скотту — все це дало суттєвий поштовх для вивчення народного мистецтва. У статті «Про народні пісні» Арнім, так само як і Шлегель, розрізняє сучасну йому культуру і народну культуру, яка створила пісню, і стверджує, що тільки народна пісня знаходить слухачів, а все інше заглушається часом. Сучасне, розраховане на освічених, індивідуалістичне мистецтво є безсилим і не може звільнитися від замкнутості. Отже, «митці різного роду й непотрібні, й бідні; вони задоволені, якщо хтось один їх розуміє, і щасливі, якщо не набриднуть цьому єдиному» [6]. Народна ж культура не старіє. Недарма ж на народних книгах стоїть напис: надруковано в цьому році. Якоб Грім вважає народну поезію такою, що розвивається з душі цілого, а поезія новітня — з душі окремого. Грім протиставляє їх як природну і штучну.

Романтики не обмежувалися збиранням народної творчості, а й переносили принципи її поетики до своїх літературних творів. Посилювалась зацікавленість народним мистецтвом, його міфологічною основою. Шеллінг розглядав міфологію як необхідну умову і первинний матеріал для всякого мистецтва, і прагнув створити нову міфологію, що може з'явитися не як вимисел якогось окремого поета, а в результаті, роботи цілого покоління, яке представляє немов би єдину творчу особистість [13]. Саме з мистецтвом, що виникло на базі цієї нової міфології, Шеллінг пов'язує надії на перетворення світу, на те,

що краса, гармонія та цілісність універсуму ствердить себе в світі людських відносин. За Шеллінгом, біля витоків цієї міфології стоять аристократи духу, елітарно-аристократична освіта, що свідчить про елітаризм його естетики. Він, як і Платон, відмежовує питання масовості мистецтва від питання його зрозумілості. Шеллінг підкреслює, що дотичне абсолютній красі універсуму істинне мистецтво залишається таємницею для всіх, крім вибраних філософських натур. Слідом за Шеллінгом романтики вважають одним з найважливіших достоїнств мистецтв його незрозумілість натовпу. Бо в сучасному їм світі натовп вже не є вихованим мистецтвом грецьким народом, а чимось ворожим художнику.

Проблематика масовості мистецтва у романтиків трансформується в проблематику елітарно-аристократичної концепції мистецтва як єдиного виходу в світі, що повністю втратив субстанційну єдність. Головним принципом філософії, мистецтва і життя є творча суб'єктивність: «Проте, де ж митець має знаходити свою піднесену наставницю — природу, яка творить, щоб дослухатися до її поради?... Тільки в самому собі; в зосередженні власної суті шляхом духовного спостереження і ніяк по-іншому» [14]. Митці представляються як месії. «Вони є брамінами, вищою кастою, ушляхетненні не за народженням, а через самопосвяту» [18]. Ідеї чистоти, вибраності, елітарності здобули популярності після спаду революційності в Європі.

З елітарно-аристократичною концепцією полемізує Гегель, який вважає саме зрозумілість і доступність головною передумовою існування мистецтва: «Поет творить для публіки, і в першу чергу для свого народу й епохи, які мають право вимагати, щоб художній твір був для народу зрозумілим та близьким» [2]. Філософ зауважував, що «художній твір існує для публіки, яка вимагає, щоб в об'єкті художнього відображення вона могла знаходити сама себе, свої дійсні вірування, відчуття й уявлення, і щоб вона мала можливість бути співзвучною відображеним предметам» [2]. Твори мистецтва створюються, за Гегелем, не для цехових вчених, а для широкого загалу. Розглядаючи взаємодію мистецтва і мас, філософ підкреслює, що головна умова існування мистецтва полягає в його цілісності.

Французька революція перетворила демократію на сталу рамку життєвої форми західноєвропейських культур. Зрозуміло, це стосується і мистецтва. Воно демократизувалось. Стало доступнішим ширшому загалу: іншими словами — масовим. Нерідко демократизація означала перетворення на масове видовище. Якщо в епоху Ренесансу під час публічних свят учасники були здебільше знайомі один з одним, що робило їх подібними до сімейних свят, то буржуазна епоха створила цілу індустрію культурного виробництва, а учасників перетворила на глядачів. Проте одночасно підвищила якість розваг. Доступні широкому загалу масові видовища, стали якіснішими і професійнішими, ніж ті, що були доступні колись тільки верхівці суспільства.

**Масова література XVIII–XIX ст.** Цікаво зрозуміти, що читали в епоху Просвітництва і Романтизму. Чи впливали філософсько-літературні школи на масового читача? Чи розвиток передової думки залишався здобутком вузького освіченого кола?

Масова література XVIII–XIX ст. є одним з безпосередніх джерел сучасної масової культури. Проте, оскільки сам термін масова культура з'явився лише в середині XX ст., то аналізуючи масову літературу XVIII–XIX ст., її визначають як популярну, комерційну, бульварну, лубочну. Сюди відноситься французька паралітература і німецька тривіальна. При всіх різницях в ідеологіях і стилях популярній літературі притаманні система адаптації та заниження, нарочита різкість в змалюванні характеру, підкреслена протилежність світлих та темних тонів, а також позитивних та негативних персонажів, використання суцільних яскравих барв, пишномовний тон, тяжіння до зображення аристократії.

К. О. Чекалов, досліджуючи масову літературу у Франції вказаного періоду, вважає її коліскою барокової прози XVII ст., в якій виявляє витоки паралітератури XX ст. [11]. Хронологічно першим бестселером XVII ст., на думку дослідника, є написана латиною «Аргеніда» Джона Баркляя. З книгою пов'язується також і цікавий парадокс масової культури. Створену для вченої аудиторії книгу вже після смерті автора було перекладено багатьма європейськими мовами. Вона розійшлася Європою великими накладками, що є однією з базових ознак масовості.

У XVII ст. французькі видавці починають продукувати невеликі

й недорогі книжки. Обкладинки їх були сіро-голубими. Звідси пішла назва всього видання Голуба бібліотека. А вартість не більше одного су. У XVIII ст. накладі її складали щорічно мільйон примірників. Чекалов вважає Голубу бібліотеку попередницею масової літератури [11]. Вона грає роль архіву, традиційних нарративних прийомів і сенсацій. Також видавалися міфи, казки, календарі, житія святих, медичні довідники. Історичними довідниками і підручниками для широкої публіки слугували оповідання про Карла Великого, хрестові походи, Короля Артура, Тіля Улешпігеля та інших легендарних персонажів. Читач Голубої бібліотеки залишався у Середньовіччі разом з легендами та лицарськими романами. Серед них найпопулярнішими були «Гійом Бордоський» (XIII ст.), «Роберт Диявол» (XIII ст.), «Мелюзина» (XIV ст.), «Амадіс Галльський» (XIV ст.). Ми вже вказували, що саме зі середньовічних і ренесансних текстів черпає свої сюжети масова література.

Читацьку аудиторію розширює поява пригодницького, шахрайського роману, що видається великими накладами. Класичним прикладом є «Робінзон Крузо» (1719) Даніеля Дефо, «Мандри Гулівера» (1726–1737) Джонатана Свіфта, «Історія Тома Джонса, найди» (1749) Генрі Фільдінга, а також численні оповідання про життя людей так званих ризикованих професій: слідчих, військових, злодіїв і навіть повій. Важливо, що пригодницький роман мав подвійне дно. Твір Свіфта, спираючись на захоплюючу пригодницьку фабулу, ніс в собі приховані за алегоріями роздуми про мораль, державний устрій, релігійні конфлікти.

Проте свідомість широких верств населення залишалась не тільки релігійною, а багато в чому дохристиянською, і часто була далекою як від просвітницьких, а потім романтичних ідей, так і від церковної догматики. Масовість культури епохи абсолютизму безперечно відрізняється від сучасної масової культури. З одного боку, в середньовічному лицарському романі, потім в романі епохи Відродження, а далі — Просвітництва і Романтизму ми можемо простежити структури, героїв, нарратив, що й сьогодні живить сучасний маскульт. З другого боку, важливо зрозуміти сам феномен історичної масовості. Адже масове тоді зовсім не було синонімом легкого читання. Жінки читали богословські та історичні видання [11].



Фукс так описав початок XVIII ст.: «Біблія і молитовник, а в католицьких країнах ще й легенди про святих були єдиними книгами, доступними масам упродовж цілих поколінь. У Баварії, до прикладу, існувало 25 тисяч церков і 200 монастирів з 5 тисячами монахів — і жодного видавця світських книжок. Коли один відважний видавець відкрив подібне підприємство, йому дуже швидко показали, де зимують раки» [10]. Французька Голуба бібліотека, на відміну від суворої Баварії, світську літературу видавала, виходив під блакитно-сірими обкладинками і Корнель. Покривним середовищем паралітератури була періодика того часу. Найдовше проіснував часопис «Галантний Меркурій» (1678–1825 рр.) Новітні ідеї повільно віддзеркалювалися в репертуарі масової літератури доби, а от богословські видання і життя святих виходили найбільшими накладками. Для неосвіченої частини суспільства храм залишався і музеєм, і концертним залом, і бібліотекою.

Аналіз літератури XVIII–XIX ст. свідчить про її елітарні та масові складові. «Поруч одна з одною існують дві літератури, кожна з яких має свою публіку, і не звертаючи уваги на іншу, іде власним шляхом. Вони не проявлять жодного інтересу одна до одної, проте не без таємної заздрості до популярності однієї і до благородства другої» [16]. Масовість літератури обумовлюється низкою факторів, зокрема розвитком друкарства, що перетворив книгу на засіб масової комунікації, ростом населення, що сприяв зростанню читацької аудиторії.

В XIX ст. Європу захопило захоплення романтизмом. Романтична література, а саме її народні чи популярні (два переклади французького терміну — *populaire*) варіації стали дійсно масовими. Джеймс Сміт Алєн в своєму дослідженні «Popular French Romanticism» зауважує, що для розуміння французького романтизму треба дивитися на нього так, як його сприймали сучасники: а отже бачити в ньому частку міської народної культури Нового часу, що втілювалася в патріотичних піснях, мелодрамах, готичних романах, популярних історичних творах, тощо [20]. Таким був народний французький романтизм.

Романтизм можна розглядати як художню революцію, що поставила гострі естетичні і соціальні питання, зокрема антагонізму мистецтва елітарного і масового. Але та романтична література, що була

популярна в широких верствах населення відрізнялась від описаної в хрестоматійній історії. Тоді як Гюго, де Вінїї, Ламартін висловлювали новітні революційні думки та настрої, їх численні імітатори мали абсолютно іншу мету. Зрозуміло, що імітувалась перш за все форма, а не революційні ідеї. Ежен Сю, Жюль Жане, Поль де Кок та інші автори серійних романів концентрувались на популярності своїх творів, а не на їх естетичній інтегральності [20].

Після появи роману Віктора Гюго «Людина, яка сміється» (1869) з'явилася величезна кількість підступних спокусниць, дуже схожих на леді Джозіану. Автори детективних романів широко використовували схему багаторічного поєдинку Жана Вальжана і Жавера з роману Гюго «Знедолені» (1862). Класичним прикладом бульварної літератури став роман Ежена Сю «Паризькі таємниці» (1842). Автор надає містичний колорит сучасному йому Парижу і розглядає його як нагромадження загадкових таємниць. Ці таємниці намагається розкрити аристократ Рудольф, який творить добро і карає зло. У Франції після «Паризьких таємниць» Е. Сю та «Лондонських таємниць» П. Февала потік бульварної літератури зріс і зміцнився. З'явилося багато творів, найвідоміші серед яких «Вічний жид» Ежена Сю (1844), багатотомна серія «Рокамболь» Понсюна дю Террайля (1859–1872) тощо.

З епохи романтизму починається активна комерціалізація літератури, котра стає масовою в сучасному сенсі цього слова, тобто включає в себе всі необхідні елементи успішного продажу і визначається сьогодні терміном бестселер.

Народний романтизм дійшов до масового читача, значно розширивши читацьку аудиторію і заклав перші основи сучасної масової культури. Він з'явився на місці традиційної народної літератури. І його основною рисою стало поєднання з новітньою елітарною тенденцією. У XVIII ст. еліта читала Енциклопедію, а маса — голубу бібліотеку. На початку ж XIX ст. і еліта, і маса читала романтичну літературу. Вперше популярне і масове мистецтво так швидко і активно вбирає елітарні тенденції — новації романтизму.

### **Висновки**

– Мислителі Просвітництва робили акцент на вихованні суспіль-

ства, у тому числі естетичному, розглядали мистецтво як один з засобів такого виховання. Своєю задачею і місією вони бачили просвіту людей, сприяли демократизації та доступності, а отже, масовості мистецтва. Проте це були скоріш філантропічні тенденції, що не виключали елітарної складової їх носіїв. Хоча розуміння масовості мистецтва і зазнає трансформації, самі масові види та жанри мистецтва вже несуть у собі зародки сучасної масової культури.

– Романтики робили акцент на народну культуру, поклавши початок взаємоперетіканню категорій народності і масовості (що потім були оголошені антагоністами теорією соціалістичного реалізму). В естетиці романтизму теоретично усвідомлюється і знаходить своє відображення протиставлення масового та елітарного в мистецтві як інтерес романтиків до двох полюсів: фольклору та індивідуальності.

– Народний романтизм значно розширив читацьку аудиторію і заклав основи сучасної масової культури. Масове мистецтво швидко вбирає елітарну культуру романтизму.

– Література і театр стають наймасовішими видами мистецтва означених епох і слугують базою для подальшого розвитку масової культури ХХ ст.

1. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избр. работы. — М., 1978. — С. 54–55, 118, 137, 695.

2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968–1973. — Т. 1. — С. 275, 283.

3. Гердер И. Г. О народных песнях // Гердер И. Г. Избр. соч. — М. Л., 1959. — С. 72, 392.

4. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. — М., 1966. — С. 132, 344.

5. Дідро Д. Парадокс про актора. — К., 1966. — С. 144.

6. Жирмунский В. М. Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейской литературы Л., 1982. — С. 303, 71.

7. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. — М.; Л., 1936. — С. 456.

8. Мусієнко Н. Б. Генеза масової культури: масовість мистецтва у вимірі Античності і західного Середньовіччя // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2009. —

Вип. № 9. — С. 235–247; Мусієнко Н. Б. Взаємовплив масових і елітарних тенденцій у мистецтві ренесансної доби // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. № 10.

9. Руссо Ж.-Ж. Письмо к д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. — М., 1961. — Т. 1. — С. 82, 111, 727.

10. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. — М., 1993. — С. 43, 57, 459, 462, 479.

11. Чекалов К. А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII — первая треть XVIII века. — М., 2008. — С. 28, 85, 93, 247.

12. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Сочинения: В 4 т. — СПб, 1902. — Т. IV. — С. 293–343, 544.

13. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 105, 496.

14. Шлегель А. В. Из берлинского курса // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — С. 638.

15. Шлегель Ф. О значении изучения греков и римлян // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — С. 47, 125, 638.

16. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 35, 99, 136, 139.

17. Шлегель Ф. Об эстетической ценности греческой комедии // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. — Т. 1. — С. 56, 107.

18. Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — С. 61, 638.

19. Юдкин-Ритун И. Г. Культура романтики. — К., 2001. — С. 136, 481.

20. Allen J. S. Popular French Romanticism. Authors, Readers and Books in 19<sup>th</sup> Century. — Syracuse Univ. Press, 1981. — P. 5–7, 18, 281.

**Анотація.** Стаття присвячена вивченню тенденцій масовості та елітарності мистецтва в контексті просвітництва і романтизму, коли створюються передумови виникнення масової культури в сучасному розумінні цього слова.

**Ключові слова:** Просвітництво, міщанська трагедія, масова література, романтизм.

**Аннотация.** Статья посвящена изучению тенденций массовости и элитарности искусства в контексте просвещения и романтизма, когда создаются предпосылки появления массовой культуры в современном понимании этого слова.

*Ключевые слова:* Просвещение, мещанская трагедия, массовая литература, романтизм.

**Summary.** The article is dedicated to the mass art tendencies in Age of Enlightenment and Romanticism, when the real base for the contemporary mass culture was created.

*Keywords:* Age of Enlightenment, bourgeois tragedy, mass literature, Romanticism.