

РОМАНТИЗМ ТА НЕОРОМАНТИЗМ В КОНТЕКСТІ ЕЛІТАРНОГО

Рассматриваются эстетические приоритеты романтизма и неоромантизма в контексте развития элитарной концепции искусства.

Ключевые слова: романтизм, неоромантизм, искусство.

Aesthetic priorities of romanticism and neoromanticism are examined in the context of development of elite conception of art.

Keywords: romanticism, neoromanticism, art.

Новітня європейська художня культура характеризується витісненням естетичного, етичного, художнього, релігійного традиціоналізму, протиставленням „прозі життя” поезії самоцінного життя духу, що приводить до абсолютизації можливостей мистецтва. Естетичне ставлення до дійсності стає сутністю художньої творчості. Філософію романтизму та неоромантизму досліджувало безпосередньо чи дотично багато європейських, російських та вітчизняних учених, зокрема останніми роками Л. О. Богданович, М. М. Бровко, П. П. Гайденок, Р. М. Габітова, Ю. М. Давидов, Л. Т. Левчук, В. О. Личковах, В. І. Максимов, О. О. Некрасова, О. І. Оніщенко, В. І. Панченко, Д. Є. Яковлев та ін. Віддаючи належне всім авторам, роботи яких так чи інакше причетні до теми, яку ми вивчаємо, слід, на наш погляд, все ж виокремити проблему елітарного, яка потребує подальшого аналізу.

Естетична чуттєвість новітньої епохи отримала втілення в романтичному мистецтві, яке “протиставило хаос – гармонії, таємне – відвертому, почуття – поняттю, аритмію світового цілого – ритмічному номосу” [2, с. 15]. Романтики інтерпретували мистецтво як сферу, яка протистояла повсякденному життю. Ці думки мають своїх попередників, а саме – представників літературно-суспільного руху “епохи бурі та натиску”, зокрема І. Гете та Ф. Шиллера (І. Гете з його “вертерівською меланхолією”, а Ф. Шиллер з його героєм-бунтівником із “Розбійників”). Безумовно, вирішальну роль у появі європейського романтизму відіграли епоха Великої французької революції 1789 року, диктатура якобінців, епоха директорії, наполеонівська епопея та постнаполеонівські події – білий терор. У цей період жорстокої реакції, репресій у європейській інтелігенції з’являються песимістичні настрої, що спричинило появу “модної” теми в середовищі митців, теми, яка хвилювала всіх, а саме світової скорботи. Так, Дж. Байрон створює образ героя-одинака, мислителя Чайльд Гарольда, який не знаходить собі місця в дійсності, і туга гонить його із однієї країни в іншу. Проте він не може знайти щастя: всюди обман, жорстокість, насилля, підступність. Урешті-решт байронівський герой доходить висновку, що життя нічого не варте.

Отже, на межі XVIII–XIX століть естетичний динамізм світу став всюди шукати

гострі контрастні протиріччя між високим та низьким, прекрасним та потворним і т. ін. За зовнішньою красою людини романтики “знаходили” духовну низькість, за потворною зовнішністю – шляхетність духу. Міфологічні образи, які традиційно уособлювали зло (Демон), несподівано розкривалися поєднанням як негативних, так і позитивних аспектів.

Іронія примушує піднесене перетворюватися в низьке, низьке – у піднесене. Романтичне мистецтво виходило з того, що поезія та проза не сумісні, як не сумісні ідеальне та реальне в людині та в житті. Істинна краса і велич можуть існувати тільки у світі мрій, у поетичних вимислах мистецтва. Показовою є позиція Ф. Гегеля, який вважав, що романтичне мистецтво, в широкому розумінні цього слова, характеризується розривом між творчим суб’єктом, з одного боку, та “субстанціальним (природним) змістом народного життя – з другого. До періоду “романтичного мистецтва”, на думку німецького філософа, у митці “говорило” природне – субстанціальне – начало, і тому він (митець) був доступний усім тим, хто не вийшов за межі субстанційності, не подолав у собі елементи природності і не став на науково-філософську точку зору. А в романтичному мистецтві митець – вільний самодіяльний суб’єкт – протистоїть субстанційному змісту як чомусь зовнішньому, чужому, ворожому, як межі його свободи та самодіяльності. Тобто, на думку Ф. Гегеля, усі ті передумови художньої творчості, які були раніше безпосередньо дані митцю разом із його “субстанційним змістом”, тепер внутрішньо протистоять його творчій суб’єктивності. Саме тому художник втрачає серйозність стосовно до них.

На наш погляд, це занадто суворий вирок романтичному мистецтву. У романтиків були свої причини на такий відхід від “субстанціальності”, і, щоб зрозуміти їх, необхідно неупереджено “подивитись” на те, що саме підготувало появу романтичного мистецтва, і розібратись в історичних подіях, які стали вирішальними для створення романтичної естетики й „романтичної” зорієнтованості.

Романтики наголошували на необхідності зблизити всі види мистецтва, щоб музика могла малювати, розповідати про зміст трагедій, романів, щоб поезія наблизилася своєю музичністю до мистецтва звуку, щоб живопис був наближений до музичності. Майже кожен романтик – всебічний, багатогранний митець. Особливо це стосується музикантів. Саме завдяки своїй багатогранності митці-романтики відрізнялися від людей інших “цехів”, і саме це віддаляло їх від інших проявів суспільного життя. Але така віддаленість від дійсності, особливий спосіб розуміння взаємовідносин між мистецтвом та навколишнім середовищем, митцем та публікою знайшли у романтиків послідовне вираження в концепції іронії. А іронія і самоіронія – це найвищі прояви філософського ставлення до життя. Іронія виникає тоді, коли з’єднується чуття до мистецтва життя та науковий дух, “коли збігаються і закінчена філософія природи, і закінчена філософія мистецтва” (Ф. Шлегель).

Концепцію іронічного розробив саме Ф. Шлегель, з’єднавши її з романтичним, і заявивши, що романтичне одночасно є найвищим з того, що існує в поезії. Зухвалість та цинізм – конкретні форми прояву романтичної іронії. Згідно з ідеєю митця, основна функція іронії – зробити програму школи романтизму ясною, а програма ця пов’язувалася з інтерпретацією історії поезії, де поезія – з естетичної точки зору –

найвища форма історичного розвитку мистецтв, починаючи з давньогрецького періоду і закінчуючи ХІХ століттям – сучасною для філософа добою. Грецьке мистецтво – кінцеве втілення ідеалу, сучасне мистецтво – нескінченне наближення до нього. Ф. Шлегель проголосив неминучість синтезу поезії та науки, торжество уяви та розуму (їх об'єднання). До речі, він зауважував, що іронія – найбільша велика вільність з усіх вільностей, оскільки завдяки їй людина спроможна піднятися над собою. До того ж у романтиків іронічність виступає як характеристика відношення вільного “естетичного суб'єкта” – митця – до „натовпу”: творчу свободу митця розуміють вільною від його смаків та потреб. Водночас саме з романтиків починається деформація поняття “свобода” стосовно ідеалу – давньогрецького мистецтва і стосовно ідеї свободи, яку проголосив І. Кант у “Критиці здатності судження”. Філософ вважав, що свобода – це абсолютна незалежність від усього зовнішнього щодо суб'єкта, від усього, що його обумовлює, від усього що детермінує, тобто “свобода від”. У І. Канта “свобода від” була сходинкою до більш високої “свободи для” – такою для філософа була лише етична свобода, свобода етичного вчинку в суспільстві на основі “категоричного імперативу” (чини так, щоб твій вчинок був загально значимим і міг стати загальною нормою поведінки).

У контексті проблем романтизму важливою є і позиція Ф. Шиллера, який вважав саме мистецтво тою сферою, де можлива реалізація принципу свободи. Письменник узагалі дещо інакше розумів, що таке мистецтво та естетична сфера. Він “забрав” їх з реального життя і проголосив “естетичну державу” царством прекрасної ілюзії. Таким чином, мистецтво виступало водночас втіленням єдності всіх життєвих сфер і людських здібностей, вираженням їхньої непримиримості. Тобто, за Ф. Шиллером, цілісність людини та гармонія людських здібностей можливі, і, як доказ, – істинне мистецтво, у якому втілені і цілісність і гармонія, і в той же час – все це уявне, оскільки світ “прекрасної ілюзії” не може дати нічого реального. І що більше німецький поет, драматург, теоретик мистецтва обстоював те, що “естетична держава” – це “царство ілюзії”, то більше вступав у суперечку із самим собою, із власним розумінням “естетичної держави” як сфери людської цільності та гармонійності, суспільної солідарності та рівності. Ілюзорність “естетичної держави” поверталася ілюзорністю його принципів та ідеалів.

Оскільки вищий ступінь свободи ставав усе недоступнішим у суспільстві, то більше уваги звертали на „естетичну свободу”, і поступово поняття “свобода” у мистецтві стало асоціюватися і розумітися як “свобода від”. Таким чином, „естетична свобода” поступово перетворюється на самоціль, а „етична свобода” стає перешкодою на шляху до естетичної свободи. Але якщо “свобода для” (свобода діяльності “для світу”) передбачає взаємодію людей, то “свобода від” – це свобода втечі від світу, свобода внутрішньої еміграції, свобода самозаглиблення. Романтики віддають перевагу принципу індивідуальної свободи, і як вищий універсальний філософський принцип “категоричного імперативу” І. Канта – етичної вимоги – висувається естетично витлумачений “категоричний імператив геніальності” (Ф. Шлегель). Оскільки практично реалізувати вимогу загальної геніальності неможливо – геніїв одиниці, – цей імператив стає показником нового боку ставлення

романтиків до мас. За його допомогою утверджується гідність небагатьох людей як обраних, тобто еліти.

Продовженням „елітарності” романтиків стала творчість неоромантиків – представників течії „мистецтва для мистецтва”. Естет вважає себе обранцем, поціновувачем краси, її творцем та охоронцем. Його відчуття обраності породжує неординарні принципи поведінки, інші моральні норми. У свою чергу, самоцільність, самоособність „мистецтва для мистецтва” знайде своє своєрідне продовження у творчості Ш. Бодлера.

Уся творчість Ш. Бодлера, як поетична, так і теоретична, просякнута ідеєю синтезу. Своє „синтетичне” сприймання мистецтва поет називає теорією відповідностей, згідно з якою між видами мистецтв є реальні зв'язки, що дозволяють перекладати враження від одного виду мовою іншого. У 1860-х роках Ш. Бодлер пише про творчість Р. Вагнера низку захоплених статей, завдяки яким ім'я німецького композитора стає відомим французькому поету та теоретику символізму С. Малларме, у творчості якого вагнерівська теорія також відіграла велику роль, зокрема, у становленні його театральної концепції.

Особливу увагу Ш. Бодлер приділяє питанню істини, яка є фундаментом та метою пізнання, що спирається на інтелект. Проте предметом поезії, за Ш. Бодлером, не може бути істина, а тільки сама поезія. В цьому судженні можна побачити трактування проблеми мистецтва та пізнання світу, проблеми, що буде вирішена у М. Гайдеггера, оскільки самотворення мистецтва є істина. Правда, М. Гайдеггер в останній період своєї творчості підкреслював пріоритет поетичного мислення над раціональним. Ш. Бодлер визначає творчість як жагу пізнання всього того, що перебуває „за межею” і „відкривається” людям тільки життям. Так, аналізуючи творчість Ф. Гойї, поет відмічає, що в ній поєднано мистецтво, реалістичне і трансцендентне, маючи на увазі особливий дар художників та поетів „бачити” приховану сутність та гармонію. У цій тезі виявляється тяжіння митців до трансцендентного – риса, що характеризує творчість романтиків та все модерністське мистецтво. Говорячи про художню творчість, Ш. Бодлер накреслює шлях сходження мистецтва до своїх витоків. Він пише, що підвищене повинне уникати деталей і різниця між мистецтвом його часу та мистецтвом архаїчної доби лише в тому, що за останньої відтворювали фігуру в узагальненому вигляді: не митці архаїчної доби уникали деталей, а деталі уникали митців. Цю саму тенденцію зберегло та розвинуло сучасне мистецтво. Поет пропонує поділити всіх художників на рисувальників, які є натуралістами з відмінним чуттям форми, та колористів, творчість яких народжується підсвідомим темпераментом. Метод колористів аналогічний природі, стверджує поет, а малюнок рисувальників – створений розумом.

Ш. Бодлер порушує проблему еkleктики в мистецтві, яка гостро стоїть в постмодернізмі, де іноді сплутують такі близькі й водночас принципово різні поняття, як еkleктика та інтертекстуальність, коли мистецтво тяжіє до поєднання стилів, форм тощо. Митець дає цьому явищу однозначно негативну характеристику, вважаючи, що в безпристрасності еkleктиків проявляється їх безсилля та відсутність любові. Еkleктику в мистецтві Ш. Бодлер трактує досить широко, розуміючи привнесення в

нього не тільки засобів виразності, що протирічать один одному, штучне введення поезії, філософії та почуттів у живопис, а і, як стверджує поет, усю зовнішню убогість, розпусту, які не віддільні від еkleктизму [1, с. 110]. Митець розширює онтологічні засади мистецтва, наголошуючи на тому, що мистецтво “спрямувало” свій погляд усередину людини і там “побачило” “квіти зла”. У віршах поета читач знаходить саму цю тему.

Важливим відкриттям Ш. Бодлера було і визнання за поетичним словом сугестивної функції. Нерідко у поета слова і поєднання слів позбавляються точного логічного значення, спричиняючи несподівані асоціації, непевні уявлення, невизначені настрої. Слід враховувати, на наше глибоке переконання, той факт, що творчість Ш. Бодлера вплинула на різних майстрів слова – символістів П. Верлена, А. Рембо (останній писав: “Бодлер... – це король поетів, справжній Бог” [3, с. 153]), С. Малларме, одного з “батьків” модернізму М. Пруста, метра сюрреалізму Т. Тзара, французьких поетів ХХ століття П. Реверді, П. Елюара, А. Френо.

Завдяки Ш. Бодлеру в мистецтві, зокрема в літературі, з’являється тема привабливості зла для сучасної людини, зла як специфічної форми добра, що, безумовно, не для всіх було зрозумілим (“Хвора муза”, “Гра”, “Одержимий”). Ця роздвоєність бодлерівського героя поміж добром і злом породжує почуття тривоги, нудьги. Поет у митця – безрідний і незрозумілий для натовпу “чужинець”, якого він ненавидить. Але ця знехтуваність, знедоленість, пригнобленість – знак обраності митця. Таким чином, Ш. Бодлер продовжує і доповнює романтичну антитезу “поет – натовп”, створюючи образ генія, котрий на певний час зливається з натовпом і переймається його настроями та бідами. Звідси деяке балансування поета між “верхом” та “низом”, яке врешті-решт приводить до взаємопроникнення високого та низького, до поєднання непоєднуваного в межах одного образу, до естетизації потворного.

Поет категорично налаштований проти митців, які “філософствують у творчості”, у той же час він з повагою ставиться до мистецтва, яке формується в контексті філософських учень. У деяких висловлюваннях Ш. Бодлера можна помітити безпосереднє передбачення багатьох постмодерністських ідей. Наприклад, поет пише про своє ставлення до системи, про те, що життя завжди вносило корективи в будь-яку із створених ним систем, тому він “відмовився від системи”, після чого його філософська совість набула незмінного спокою [1, с. 137].

Цікавим, на наш погляд, є ставлення митця до ідеї прогресу, яка, на його думку, знімає з людей “тягар” моральності та відповідальності, що і є ознакою занепаду [1, с. 137].

Одне з важливих питань ХХ століття – “взаємовідносини” мистецтва та техніки, яке турбувало з часом М. Гайдеггера, Ж. Ліотара, Ж. Бодрійара, хвилювало й Ш. Бодлера, хоча в його часи мова йшла тільки про фотографію, до якої поет ставився дуже негативно. У фотографії він побачив загрозу послаблення французького творчого духу. Поет деякою мірою продовжує лінію І. Канта, вважаючи, що для митця є необхідним та важливим такий божественний дар, як уявлення. Тенденція в художній творчості, що спрямовується уявою, сприяє наближенню до істини.

Ш. Бодлер не тільки визначає основні тенденції розвитку мистецтва, але й ставить філософську проблему відповідності людських знань про світ істинної реальності. “Уява створила світ, уява царює в безмежних володіннях істини, тоді як правдоподібність займає лише невелику частину її (істини – *Н. Ж.*) володінь” [1, с. 192].

Ідея прогресу в мистецтві уявляється Ш. Бодлеру абсурдною. Заперечуючи ідею прогресу, поет, проте, наполягає на розвитку та переміщенні творчої енергії від одного регіону до іншого. Так, свого часу цей розквіт спостерігався на Сході, потім на Півдні, а сьогодні в центрі Європи – у Франції, – підкреслює Бодлер. Говорячи про творчий метод, поет підкреслює значення душі митця. Метод художника є наслідком його темпераменту, породженням його душі. Таким чином, можна стверджувати, що Бодлер “проклав дорогу” до суб’єктивізму в творчості, що знайшло своє продовження та втілення в концепціях модерністського періоду.

Зміни, що відбулися в мистецтві, були породжені комплексом причин, одна з яких – логіка власне художнього розвитку. Цей факт відмітив Х. Ортега-і-Гассет, який стверджував, що коли мистецтво переживає багатовікову еволюцію без серйозних історичних катастроф на своєму шляху, плоди його нагромаджуються один на одного й масивна традиція стримує сьогоденне натхнення [5, с. 252].

Із цієї ситуації, на думку філософа, існує два виходи: або традиція пригнобить живу творчу потенцію, як це було в Єгипті та Візантії, або настане довгий період, протягом якого нове мистецтво повільно “потроху виликується” [5, с. 252] від згубного впливу старого. Тобто традиційне та модерністське мистецтво – це ті два полюси, що їх намагається сьогодні подолати постмодерністське мистецтво, яке своєрідно використовує і класичну традицію, і новаторство модернізму.

Є вагома причина того, що митці ХХ століття, особливо другої половини, уникають гармонії. Т. Адорно говорив, що після світової війни та концентраційних таборів смерті, влаштованих фашистами, писати вірші стало неможливо, до того ж у звичних ритмах. Хаос реальності відбився у деструктивних та дисгармонійних формах. Тому в мистецтві значне місце зайняли гротескні образи, що сприймаються як цілком конкретні та такі, що відбивають катастрофу, пережиту людством. Таким чином мистецтво відреагувало на агресивність подій, що відбувались чи відбуваються в реальності. Реальний світ втратив для людини свою барвистість, безкінечне багатство та сенс.

Суттєвою рисою різноманітних напрямів у модерністський період культури стала відмова від міметизму. Можна сказати, що останнім напрямом, який відбивав зображальну стихію живопису та зображав, правда, вже не світ, не природу, а лише умовне уявлення миті, був імпресіонізм. Свого часу О. Шпенглер у роботі “Занепад Європи” назвав імпресіонізм “вмираючим мистецтвом”, стверджуючи, що в ньому все раціонально, простір пізнаний, а не пережитий [6, с. 468]. Філософ “відчув”, що формується небезпечне мистецтво, педантичне, холодне, хворобливе, розраховане на надтонкі нерви людей наступної доби. Таким чином, модерністське мистецтво висунуло нові естетичні критерії, нові художні принципи, нове розуміння співвідношення мистецтва та життя, нове філософське обґрунтування різноманітного

експериментування, нове співвідношення „високого” та „низького”, тобто елітарного та масового.

Отже, у всі часи існував розподіл мистецтв на „високе” та „низьке”. „Високе” призначалося для еліти (вищих верств населення, освічених людей), „низьке” – для мас. Проте якщо до XVIII століття існувала певна, хоча й досить хитка, визначеність „високого” та „низького” на рівні жанрів (хитка – тому, що навряд чи У. Шекспір писав свої трагедії тільки для вузького кола глядачів), то починаючи з XIX століття навіть ця визначеність зникає. Але з’являється інший підхід до елітарного, який, у свою чергу, у XX столітті видозмінюється: поступово елітарне (у розумінні митців XIX століття) переплітається з масовим і навпаки. Для того щоб провести межу між елітарним та масовим, необхідно виокремити риси, притаманні їм.

Пошуки кінця XIX і всього XX століття позначені тенденцією активної взаємодії філософського, етико-естетичного, психологічного й художнього процесів, утвердженням нових форм філософсько-естетичного аналізу дійсності і мистецтва. На теоретичні пошуки XX століття вплинули філософські концепції, що визначилися в межах посткласичної естетики (О. Конт, І. Тен, Ф. Ніцше). Логічним продовженням теоретико-практичних розвідок О. Конта, І Тена, Е. Золя стала естетика неопозитивізму, представники якої приділяли особливу увагу проблемі естетичної цінності, яку намагалися поєднати з поняттям естетичного досвіду і розкрити через біологічні й соціальні механізми дослідження естетичного досвіду.

Так, необхідно зауважити, що в концепціях А. Річардса і Ч. Огдена важливе місце займають нетрадиційні естетичні поняття: синестезія, імпульс, стимул. Синестезія як міжчуттєва асоціація, за А. Річардсом, – це реакція на безпосередній стимул, активізація пам’яті й попереднього досвіду, а на їх основі – прогнозування майбутнього. При цьому імпульс – відбиття стану людини, пов’язаного з її віковими ознаками. Наприклад, імпульси дитини, її нахили, уподобання є хаотичними, безсистемними, тоді як згодом, відповідно до віку, людина переходить від хаотичного стану імпульсів, уподобань тощо до їх систематизації [4, с. 313]. Твори мистецтва, на думку англійських естетиків, – це обмежений відтинок досвіду. Естетичний досвід може бути легко зруйнований, його слід захищати від вторгнення байдужих або навіть ворожих сил. Ці сили А. Річардс об’єднує поняттям контамінація (забруднення) – внесення в естетичний досвід “неестетичних” елементів, девальвація естетичної цінності.

Ці думки були близькі митцям (зокрема, прихильникам „мистецтва для мистецтва”), які, починаючи з кінця XIX століття, свідомо відходять від зовнішньореального відбиття світу і шукають нових засобів виразності, іноді епатуючи своїми знахідками, а наприкінці XX століття епатаж стає самоціллю. Реальне відбиття, реальне відображення в мистецтві, зрозумілість мистецтва, поступово, починаючи з кінця XIX століття, стає прерогативою масового мистецтва. І цей факт певним чином сприяв появі нового мистецтва – мистецтва, яке „шукає” нових засобів виразності, поступово віддаляючись від реального („портретного”) зображення, відштовхуючись, відмовляючись від нього, тим самим „наближаючись” до мистецтва для обраних – елітарного мистецтва.

Література:

1. Бодлер Ш. Об искусстве. – М., 1986.
2. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. – М., 1966.
3. Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2 т. – Т. 1. – Тернопіль, 2005.
4. Левчук Л. Т. Некласична естетика: досвід першої половини ХХ століття // Естетика: Підручник – К., 2005.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-и-Гассет Х. Естетика. Філософія культури. – М., 1991.
6. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. – М., 1993.