

**ЕЛІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ:
О. ШПЕНГЛЕР, Х. ОРТЕГА-І-ГАССЕТ**

У статті розглянуто вплив ідей О. Шпенглера й Х. Ортеги-і-Гассета на формування концепції елітарності.

Ключові слова: елітарність, обраність художника.

В статье рассматривается влияние идей О. Шпенглера и Х. Ортеги-и-Гассета на формирование концепции элитарности.

Ключевые слова: элитарность, избранность художника.

In the article, influencing of ideas of O. Spengler is examined and X. José Ortega y Gasset, on forming of conception of eliteness.

Keywords: eliteness, selectness of artist.

Наприкінці XIX століття розглядається проблема взаємозв'язку елітарної культури та масової (Г. Лебон, Г. Тард, Х. Ортега-і-Гассет, А. Тойнбі, К. Манхейм), підкреслюється відчуженість особистості в масі, наголошується на тому, що справжня духовна еліта (філософи, письменники) вже не може утвердити себе в «змасовленому» мистецтві, вона замінюється псевдоелітою товстосумів та політиків.

О. Шпенглер пов'язує декаданс мистецтва з феноменом змасовіння, з варварством великих міст. Але автор «Занепад Європи» надає феномену змасовіння особливого значення – загально-історичного, пов'язаного з переходом європейської («фаустівської») культури на інший етап розвитку. А однією з важливіших характеристик «фаустівської» культури взагалі є, за О. Шпенглером, «пафос відстані», дистанції, яка відокремлює обраних та посвячених від непосвячених, від натовпу. Саме тут філософ бачить принципову особливість, яка відрізняє європейську культуру, наприклад, від античної («аполлонівської»).

Так, О. Шпенглер пише: «Скульптури Парфенону Фідія існували для всіх еллінів, музика Баха і його сучасників була музикою для музикантів. Нам знайомий тип знавців Рембрандта, знавців Данте, знавців контрапунктичної музики, і не безгрунтовними є докори Вагнера, що коло вагнеріанців надто велике і що в його музиці надто мало призначене тільки для музиканта. А чи є група знавців Фідія? Або Гомера? Тут нам стає зрозумілим цілий ряд феноменів в їх значенні симптомів західного життєвідчуття, феноменів, які ми до цього часу схильні були тлумачити, з точки зору морально-філософської, або, точніше, мелодраматичної, як властиві всьому людству явища обмеженості. „Незрозумілий митець“, „поет, що помирає з голоду“, „виставлений на сміх винахідник“, мислитель, якого розуміють через декілька століть, – ось типи виключної та езотеричної культури. В основі цих феноменів лежить пафос відстані, у якому приховується прагнення до безкінечного, а

отже, воля до влади. Вони настільки необхідні в колі фаустівського людства, <...> настільки є немислимыми серед аполлонійських людей» [3, с. 325].

Філософ доходить висновку, що внутрішня властивість «аполлонівської» культури – екзотеричність, а внутрішня властивість «фаустівської» культури – езотеричність. Проте розвиток теоретичних міркувань, викликаних роздумами про долю мистецтва в умовах всезагального панування утилітаризму (А. Шопенгауер), палким прагненням відстояти його самостійність у цій ситуації (Р. Вагнер), пристрасною рішучістю утвердити естетичний ідеал навіть усупереч дійсності (Ф. Ніцше), призвів О. Шпенглера до визнання безкорисності, непотрібності, безперспективності мистецтва в умовах «владної, високоінтелектуальної цивілізації». І зрештою філософ дійшов висновку, що в умовах цивілізації, що замінила культуру, мистецтво вже не може бути засобом утвердження принципу елітарності, бо воно навіть у своїх найбільш витончених та привілейованих формах підпало під змасовіння. Мистецтво не в змозі слугувати новій еліті, оскільки остання складається з людей, чужих для мистецтва, – з реальних політиків та грошових магнатів, інтереси яких формуються поза мистецтвом, яке, власне, належить культурному минулому і нічим не може допомогти людям цивілізаційного сьогодення.

Якщо, стверджує О. Шпенглер, «люди генія» перестали бути митцями і філософами, а займаються політикою чи бізнесом, кар'єрою чи палацовими інтригами, то це означає, що справжньому мистецтву й істинній філософії прийшов кінець. Правда, слід зауважити, що філософ при цьому не враховує мистецтво змасовлене, оскільки в ньому відсутній пафос відстані – вищий символ, душа фаустівської культури.

«Шпенглеру говорили: „Ваші висновки такі, що нам, людям європейської культури, вже не слід чекати нового Гете. Бо надлюдина реалізується тільки як реальний політик, грошовий магнат, великий чиновник. Чи не є це приреченням цивілізації? Філософ відповідав: „До Гете ми, німці, більше ніколи не дійдемо, але можемо дійти до Цезаря”. Епохи без істинного мистецтва і філософії залишаються все ж могутніми епохами; римляни навчили нас цього”. Правда тут же пояснює, що не хотів би бути скульптором в добу римських імператорів» [1, с. 273].

У першому томі «Занепаду Європи» О. Шпенглер полишає розміркування про долю мистецтва і повністю занурюється в обговорення іншого питання: чи збереже європейська цивілізація принцип дистанції між людьми «вищого» та «нижчого» порядку і які є можливості для забезпечення панування «вищих» людей в суспільстві без філософії, без мистецтва, без культури у високому розумінні цього слова? Цим самим філософ дав зрозуміти, що смисл поділу «фаустівського» людства на «вищих» та «нижчих» людей – насправді в цьому поділі. А чи буде воно виступати у вигляді поділу на митців та натовп або на «вищих» та «нижчих» чиновників – це питання друге, вихідне, несуттєве.

Таким чином, елітарна ідея, яка у романтиків, неоромантиків та у Ф. Ніцше мала естетизовану форму, у О. Шпенглера експліціюється як ідея елітарного, ієрархічного, чиновницько-бюрократичного створення. Тим самим філософ «переніс» елітарну концепцію мистецтва з естетичної в соціологічну сфери.

Безумовно, такий підхід до елітарного не міг не викликати обурення в тих, хто звик сприймати цю проблему в романтичному аспекті, з розміркуваннями про «людину генія», про долю мистецтва, про перспективи культури. До того ж, соціологічний аспект проблеми елітарного, так би мовити, утверджує ніцшеанський підхід до культури через своєрідне рішення етичного порядку. На цьому, до речі, зосереджує свою увагу й відомий російський культуролог Ю. Давидов, підкреслюючи, що «поки проблема еліти пов'язувалась з проблемою мистецтва, філософії, культури взагалі, елітарне формулювання питання мала відомий заряд критицизму стосовно буржуазного суспільства, ворожого мистецтва, неутилітарного знання, істинної культури. При цьому захисники еліти зберегли можливість говорити про неї як про носія художнього та культурного прогресу, знаходячи тут нові аргументи для її виправдання. Але як тільки ця проблема виступила в чистому вигляді – у формі питання про владу в найширшому значенні цього слова, – теоретичне обґрунтування еліти стало не тільки важкою, але й брудною справою, схожу на елементарне холуйство перед владою...» [1, с. 278].

Саме тому представники елітарної тенденції суспільної думки постшпенглерівського періоду прагнуть подолати його підхід до елітарного.

У зазначеному контексті показовою є концепція елітарного, запропонована Х. Ортегою-і-Гассетом, який подібно до Ф. Ніцше та О. Шпенглера вважав головною проблемою сучасного йому суспільства проблему «змасовіння» або, як він назвав її в однойменній роботі, «повстання мас». Філософ бачить у «змасовінні» негативну тенденцію культури XIX – XX століть, хоча і не оцінює її так песимістично, як його попередники, і не пов'язує з ним перспективи декадансу культури. Справа в тім, що, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, процес «змасовіння» всередині сучасної йому культури блокується протилежним процесом, а саме процесом оформлення елітарної культури, яка міцно захищена від впливів маси і тому зберігається від розпаду.

Як модель замкнутої, езотеричної, елітарної культури, яка успішно протистоїть «змасовінню», Х. Ортега-і-Гассет висуває «нове мистецтво», яке він пов'язує в музиці з ім'ям Дебюссі, у поезії – з Малларме, у живописі – з Пікассо, у драматургії та театрі – з Піранделло. Аналізуючи «нове мистецтво», філософ фіксує ту форму, якої набуває елітарна культура в умовах масового суспільства, і пропонує її як приклад для культури загалом, вважаючи, що тільки в такому вигляді вона може врятуватися від занепаду та розпаду.

Першим кроком на шляху вивчення та аналізу «нового мистецтва» був крок до музики. І починається цей аналіз зі встановлення різниці між стилем нової та традиційної музики. В «Дегуманізації мистецтва» Х. Ортега-і-Гассет пише: «...я знайшов найкоротший шлях до вирішення цієї проблеми – це вивчення феномену суто соціологічного, а саме непопулярності нової музики, <...> нового живопису, нової поезії, нового театру» [2, с. 214], роблячи при цьому висновок, що «все молоде мистецтво є непопулярним». Водночас він спеціально пояснює, що саме він розуміє під словом «непопулярне»: це, з одного боку, те, що сьогодні є непопулярним, а завтра може стати популярним, тобто те, що сьогодні є незрозумілим, а завтра стане зрозумілим і популярним; а з другого, непопулярне – це завжди незрозуміле для

більшості, а отже, і завжди непопулярне. Якщо перше орієнтоване на спілкування з людьми, на їх об'єднання в просторі спільних почуттів та асоціацій, то друге – роз'єднує аудиторію, створюючи дві «антагоністичні групи» – масу та еліту.

Саме тому, зауважує Х. Ортега-і-Гассет, «нове мистецтво» викликає у масах не естетичні, а соціальні емоції. Воно примушує їх обурюватися не тому, що вони не зрозуміли це мистецтво і не згодні з ним, з його тенденціями, з його інтерпретацією світу, а тому, що це мистецтво нічого їм не говорить і тим принижує, нагадуючи масам про їх чуттєву обмеженість: «Нове мистецтво – не є мистецтвом для всіх, як наприклад, мистецтво романтичне: нове мистецтво звертається до особливо обдарованої меншості. Звідси – обурення в масі. Коли комусь не подобається твір мистецтва саме тому, що він зрозумілий, ця людина відчуває свою перевагу над ним, і тоді роздратуванню немає місця. Але коли річ не подобається тому, що не все зрозуміло, людина відчуває себе приниженою, починає підозрювати свою неповноцінність, яку прагне компенсувати обуренням, запальним, запеклим самоутвердженням перед лицем твору. Ледве з'явившись на світ, молоде мистецтво примушує доброго буржуа, істоту, нездатну до сприйняття таїни мистецтва, сліпу та глуху до будь-якої безкорисної краси. І це не може минути без наслідків після сотень років всезагального підлещування до маси та піднесення народу. Звикла панувати над усім маса відчула себе ображеною цим новим мистецтвом у своїх людських „правах“, бо це мистецтво привілейованих, мистецтво витонченої нервової організації, мистецтво аристократичного інстинкту. Всюди, де з'являються юні музи, маса переслідує їх» [2, с. 216–217].

Проте філософ сподівався, що мистецтво буде, врешті-решт, сприяти заспокоєнню маси, кращому пізнанню «самих себе» [2, с. 217]. Наразі в основі елітарної концепції мистецтва Х. Ортега-і-Гассета з'являється соціологічна варіація, у якій протиставлення еліти та маси перетворюється в нездоланну прірву. Ця ідея, безумовно, не була новою. Проте узагальнення філософа – це естетизована форма висвітлення цієї проблеми, і пов'язане це з тим, що на початку XX століття маси показали свою здатність до самостійних історичних дій, а паралельно цьому інтелігенція (інтелектуальна, «духовна» еліта) почала усвідомлювати, що маси навряд чи здійснюватимуть ідеали інтелігенції.

Ситуація, що склалася, відбилася на розумінні Х. Ортегою-і-Гассетом завдань, які, на його думку, повинна виконувати «духовна еліта»: усі намагання еліти «підняти» масу на більш високий ступінь незмінно поверталися проти самої еліти, проти «духу».

Значення елітарного мистецтва, за Х. Ортегою-і-Гассетом, полягає в тому, що воно – мистецтво – справді художнє, тобто таке, що дає естетичну насолоду. С. Малларме, якого іспанський філософ вважає одним із кращих представників «нового мистецтва», зауважував: «Назвати предмет – значить на три чверті знищити насолоду від поеми, яка створюється з поступового угадування; нав'язати його образ – ось мрія. Поступово викликати предмет і через ряд розшифрувань добути з нього стан душі – це значить знайти надзвичайне застосування таємниці, яку містить у собі символ» [4, с. 62].

Переживання справжньої естетичної насолоди, на думку філософа, феномен виключно рідкісний, який опановують тільки ті, хто здатний до «чистої» духовної творчості, тобто представники «духовної еліти». Але нове мистецтво натикається на панівний забобон більшості, для яких естетична насолода – це те саме, що й духовний стан, який нічим не відрізняється від повсякденного життя [2, с. 218].

У полеміці нового мистецтва із цим типом світосприйняття, сприйняття мистецтва, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, набуває смислу та усвідомлює себе носієм елітарної художньої культури, культури, протилежної масовій. Естетична суть цієї полеміки лежить у формулі: «витиснення елементів „людського, надто людського“, які переважали в романтичній і натуралістичній художній продукції. І в ході цього процесу настає такий момент, коли „людський“ зміст твору стане настільки бідним, що зробиться майже непомітним. Тоді перед нами буде предмет, який може бути сприйнятий тільки тими, хто володіє особливим даром художнього сприйняття. Це буде мистецтво для митців, а не для мас; це буде мистецтво каст, а не демосу» [2, с. 223]. І далі філософ продовжує: «Естетичне задоволення повинно бути задоволенням розумним. Сміх і сльози естетично суть обман. Вираз прекрасного не повинен переходити межі усмішки або суму. А ще краще – не доходити цих меж. Будь-яка майстерність холонить» [2, с. 239].

Дегуманізація у Х. Ортеги-і-Гассета стає своєрідною формою полеміки з традиційним мистецтвом, з його засобами відтворення дійсності. Ця тенденція, до речі, яскраво відбита у творчості Ш. Бодлера, якому, за висловом Х. Ортеги-і-Гассета, «подобалася чорна Венера саме тому, що класична Венера – біла» [2, с. 257].

Ш. Бодлер, щоправда, пішов далі: завдяки йому в мистецтві, зокрема в літературі, з'являється тема привабливості зла, зла як специфічної форми добра. Поет, у Ш. Бодлера, – безрідний і незрозумілий для натовпу «чужинець», якого вона ненавидить. Саме ця знехтуваність, знедоленість, пригнобленість – знак обраності митця.

Таким чином, Ш. Бодлер продовжує і доповнює романтичну антитезу «поет – натовп», створюючи образ генія, який на певний час зливається з натовпом і проймається його настроями та бідами. Звідси деяке балансування поета між «верхом» та «низом», яке приводить до взаємопроникнення високого та низького, до поєднання непокерованого в межах одного образу, до естетизації потворного. Наприклад, тема смерті, традиційна для романтиків, максимально поетизована Новалісом і Е. По, у поезії Ш. Бодлера («Мучениця»), так би мовити, «сексуалізується» з найвищою інтенсивністю. У вірші «Падаль», який з його естетикою огидного можна назвати програмним, поет реалістично і навіть натуралістично розробляє цю тему. У Ш. Бодлера тема смерті тлумачиться не як перехід в інобуття, а як огидний фізичний стан, який часто-густо «існує» паралельно з еротичними мотивами.

Разом з тим, поезія Ш. Бодлера релігійна, хоча теологічні поняття в його текстах займають незначне місце, оскільки і пекло, і рай зливаються в єдине, замінюються іншим простором, де немає Бога, немає Диявола, а є Жінка і Краса («Гімн красі»). Це особливий світ, у якому поет діє не тільки як Майстер, але і як психолог. Для митця

«любов» – це земне почуття, спопеляюча пристрасть і в той же час – це духовність, утілена в красу плотських переживань. Унаслідок травматичного досвіду відносин з матір'ю, стосунки Бодлера з жінками ніколи не були безболісними, за винятком, напевно, його захоплення Марі Добрен, яку він навіть називає «голубкою». У віршах, звернених до фатальної Жанни Дюваль, любов зображається як поєдинок, у якому образ жінки наділений ворожою силою, силою руйнівної стихії. У зіставленні Марії і Єви вона звичайно, відповідає Єві, яка розверзає безодню між небом і людиною.

Зазначимо, що основні положення естетичної програми Ш. Бодлера – метафізичний бунт, апологія абсурду, панестетизм, сплін й істерія як художній метод, символізм, психологізм («алхімія страждання»), епатуюча еротика – зробили значний вплив на символістів (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), на одного з «батьків» модернізму М. Пруста, на метра сюрреалізму Т. Тзара та французьких поетів ХХ століття (П. Реверді, П. Елюар, А. Френо).

Отже, повертаючись до концепції Х. Ортега-і-Гассета, наголосимо, що він передбачив процес усування особистісного начало з мистецтва сучасного йому та майбутнього, передбачив і перетворення мистецтва в деяку надособистісну сферу, а естетичного почуття – у дещо холодне, надчуттєве.

Аналізуючи нове мистецтво, Х. Ортега-і-Гассет, крім дегуманізації мистецтва, визначає і його взаємопов'язані тенденції: тенденцію до запобігання живих форм, прагнення до твору мистецтва лише як твору мистецтва, до розуміння мистецтва як гри, тяжіння до глибокої іронії, до запобігання будь-якої фальші і у зв'язку з цим старання виконавська майстерність.

Підкреслимо, що філософ протиставляє елітарний тип художнього сприйняття як виключний масовому, незвичний тип сприйняття – повсякденному, аналітичний – синкретичному тощо. У зв'язку з цим елітарне мистецтво протистоїть масовому як носію дегуманізуючої тенденції, що руйнує гуманістичну традицію художньої культури. Крім цього, філософ підкреслює, що нове мистецтво свідомо й іноді агресивно протиставляє себе художній традиції, передусім традиції мистецтва ХІХ століття.

На нашу думку, Х. Ортега-і-Гассет – один із тих, хто формує філософський ґрунт художнього авангарду, передбачає молодіжний енергетизм як наслідок розпаду стабільних цінностей, адже авангардистське мистецтво, перш за все, будує системи новаторських цінностей усупереч прагматичі. Сенс авангардистської позиції в активній і агресивній дії на публіку; шок, скандал, епатаж – ось ті складові, поза якими авангардне мистецтво неможливе.

Повертаючись до елітарної концепції Х. Ортега-і-Гассета, відзначимо, що естетичну чуттєвість ХІХ століття він протиставляє духовному феномену об'єктивного споглядання художнього твору. Філософ підкреслював, що перший крок на шляху до виключення з музики суб'єктивного відчуття та «очищення» музичного переживання до «зразкової об'єктивності» зробив Дебюссі: «...тільки після нього стало можливим слухати музику спокійно, не ридаючи... Дебюссі дегуманізував музику, і тому з нього починається нова ера звукового мистецтва» [2, с. 242]. У поезії ту саму роль відіграв С. Малларме, у творчості якого вона (поезія) перетворилася у

«вищу алгебру метафор».

Витончена, умисно затемнена, заснована на «книжковій ерудиції» поезія С. Малларме розрахована на обраних, «посвячених».

Слід відзначити ще одну складову концепції елітарного мистецтва Х. Ортеги-і-Гассета – комізм, іронію, за його висловом, «іронічну долю». На його думку, «мистецтво було б „фарсом” в гіршому значенні слова, якщо б сучасний митець прагнув конкурувати з „серйозним” мистецтвом минулого і кубістське полотно було розраховане на те, щоб викликати таке саме майже релігійне, патетичне захоплення, як статуя Мікеланджело. Але митець наших днів пропонує нам дивитись на мистецтво як на гру, як на насмішку над самим собою. Саме тут джерело комізму нового натхнення. Замість того щоб тішитися над кимось конкретним, нове мистецтво висміює саме мистецтво» [2, с. 261].

Безумовно, ця ідея не є новою. На початку ХІХ століття романтики на чолі з братами Шлегелями проголосили іронію вищою естетичною категорією. Ф. Шлегель зауважував, що іронія – найбільша свобода з усіх свобод, оскільки завдяки їй людина спроможна піднятися над собою. До того ж, у романтиків іронічність виступає як характеристика ставлення вільного «естетичного суб'єкта» – митця – до «натовпу»: творча свобода митця розуміється вільною від смаків та потреб публіки.

Х. Ортега-і-Гассет розвиває цю думку, стверджуючи, що місія мистецтва – створювати ірреальні обрії, а щоб досягти цього, слід «заперечити реальність, піднятися над нею», а бути митцем – значить «не сприймати серйозних людей серйозно» [2, с. 262]. Це все призводить в новому мистецтві до нівелювання межі між антагоністичними початками, що, у свою чергу, веде до свободи інтерпретацій нового мистецтва – мистецтва ХХ століття.

Ще одна важлива думка: елітарна культура ХХ століття, за Х. Ортегою-і-Гассетом, це одночасно і симптом, і засіб омолодження європейського духу, шлях виходу зі змасовіння. Для філософа елітарна культура – це «досвід пробудження хлопчиковаго духу в старому світі <...> Європа вступає в добу хлоп'яцтва» [2, с. 264–265].

Ця ідея, на наш погляд, є вираженням тенденції, що отримає протягом ХХ століття поглиблення та трансформації в примітивізмі, в інших течіях та напрямках, які будуть застосовувати елементи примітивного мистецтва, (наприклад, кубізм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, деякі перформанси), тобто приведе до естетичного осміяння безглуздості естетичної діяльності, у формі насмішки мистецтва над власною безглуздістю.

Новий прорив молодіжного енергетизму відбудеться у 60-ті роки ХХ століття, який проявиться у формах молодіжної контркультури. Власне, бунт молодих, який розвивається в ігрових формах, починається з сім'ї й утворює себе як бунт дітей і проти батьків, і проти створених ними форм культури та соціальності. Наприклад, маргінальна контркультура бітників та хіпі постає як альтернативна культура і мислиться як культура майбутнього, що вирішить проблему соціальної відчуженості.

Елітарна естетика, таким чином, виникає як реакція на панування утилітаризму та функціоналізму, яким протиставляється «іронічна доля».

Риси елітарного мистецтва, які окреслили О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гассет: ігрове начало, десакралізація, деміфологізація, дегуманізація, наївність, ілюзорність (у примітивізмі), іронія, боротьба традиції та новаторства – незважаючи на те, що вони іноді суперечать одне одному, на наш погляд, притаманні й сучасному елітарному мистецтву. Такі поняття, як «краса», «гармонія», «досконалість», залишаються на узбіччі естетичної теорії. Ідея мімесису – наслідування мистецтвом навколишньої дійсності – ані філософів, ані митців більше не задовольняє.

Отже, О. Шпенглер і Х. Ортега-і-Гассет розвинули «класичні теоретичні форми елітарного розуміння мистецтва» [1, с. 319], які послідовно змінювали одна одну в період з 70-х років XIX до кінця 30-х років XX століття. Ці теоретики окреслили коло елітарних ідей, проаналізували і ввели їх у широкий контекст проблематики естетики, мистецтвознавства, а згодом і культурології.

Література:

1. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита / Ю. Н. Давыдов. – М. : Искусство, 1966.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологи мировой истории / О. Шпенглер. – Т. 1: Образ и действительность. – Мн. : ООО «Попудри», 1998.
4. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978.