УДК 111:111.852

А.О. Васюріна, ДВНЗ “Українська академія банківської справи НБУ”

СОЦІАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ КРИЗИ ХХ СТОЛІТТЯ

Характерне для сучасної філософсько-естетичної думки з’ясування суттєвих змін у мистецтві ХХ століття як кризових є віддзеркаленням об’єктивних процесів переструктуризації культури, які супроводжуються загальним загостренням рівню соціальної критичності у світосприйнятті.

Сучасна культурологічна думка констатує зростання кризи мистецтва. Зрозуміло, що при цьому занепокоєння викликає перш за все загальна криза суспільного й людського буття, виявом якої вважається домінування споживацьких інтересів, і стан філософського мислення, яке пристосовується до викликів масової культури. М. Горкгаймер, наприклад, у праці “Критика інструментального розуму”, звертаючи увагу на культуру філософствування, підкреслює, що вона може бути втраченою, якщо не піклуватися про якість філософської думки, точність висловлювання [6]. Причини критичного стану в мистецтві оцінюються по-різному. Цікавою є позиція Ж. Ліотара. У праці “Стан постмодерну” (1979 р.) ХХ століття розглядається як криза модерної культури і наступ стану постмодерну [8]. Культуру модерну Ж. Ліотар ідентифікує з пануванням гранднаративів (великих оповідей), а постмодерн у спрощеному вигляді презентує як недовіру до метаоповідей. Початок модерної культури, на думку Ю. Габермаса, збігається з добою новоєвропейської цивілізації [5]. Цим зумовлена синонімічність понять “модерний”, “новочасовий”, “новоєвропейський”. Визначення мистецької кризи, яка виявилася вже на початку ХХ століття, майже одностайне. Появу нововіденської композиторської школи (А. Шемберг, А. Берг, А. Веберн) і неокласицизму (І. Стравинський) Т. Адорно пояснює кризою, в якій опинилася

постромантична музика початку XX століття [1]. Головним центром цієї мистецької кризи був Відень, який майже півтора століття ніс на собі тягар музичної столиці. Саме тут розвивалися головні стилі, створювалися різні види музичної форми. Саме тут про себе заявили нововіденці, які запропонували дванадцятитонове атональне письмо замість тонального трифункціонального. Як зазначав А. Веберн, рухнуло те, що в період від безпосередніх попередників Баха і до XX століття складало основу музичного мислення: мажор і мінор зникли. А. Шемберг про зміну мажоро-мінорної системи на додекафонічну образно висловився, що із двостатевості виникла надстать. Аналіз двох полярних стилів письма – нововіденців і Стравінського – дозволили Т. Адорно показати, що й нова австро-німецька музика досягла вершини розвитку й опинилася у кризі. Для Адорно очевидним є зв'язок кризи мистецтва із структурними змінами в суспільстві. Він не був прихильником теорії відображення і не прагнув знайти паралелі між соціальними явищами і формами в мистецтві, проте однією з причин кризи нововіденців називає невідповідність їх герметичних конструкцій будь-яким суспільним реаліям. З'являються композиційні моделі, які не відповідають колективним потребам. Однією з причин такого розмежування Т. Адорно називає зникнення аматорського музикування, яке підтримувало високий статус професійної композиторської школи. Спілкування з високим мистецтвом навіть на аматорському рівні передбачало наявність певних музичних знань, що потребувало кілька років навчання. Аматорство є умовою діалогу професійної музики з суспільством. Вона втрачає важливі життєві функції, коли припиняє своє існування як загальнозрозумілий і потрібний для дозвілля текст.

Іншим чинником мистецької кризи називають наступ індустрії культури, породженням якої є масова культура. Т. Адорно зазначав, що "відмова модерністського живопису від предметності, що характеризує той самий злам, що в нашому випадку атональність, був зумовлений захистом

від наступу механізованого художнього товару… Так само реагувала радикальна у своїх джерелах музика і на комерціалізоване виродження традиційної мови" [1, 45]. Процес переходу до комерційного виробництва музики як товару масового споживання був більш тривалий порівняно з літературою і живописом. "Не відбита в поняттях і непредметна музична стихія, яка, починаючи з А. Шопенгауера, була підхоплена у музики ірраціоналістичною філософією, робила цей вид мистецтва недоступним для ratio продажності", – зазначав Т. Адорно. Але з часом, з розвитком звукової техніки "музика із своєю ірраціональністю була повністю конфіскована діловим розумом" [1, 45]. Зазнає критики радикальна музика і через те, що в добу пізнього індустріалізму вона, опинившись в ізоляції, стала для деяких авторів схованкою для власного виживання. З'являється такий тип композитора, який "безстрашно претендуючи на модернізм і серйозність, уподібнює свої твори масовій культурі, користуючись її розрахованим недоумством" [1, 46].

Про масову культуру написано багато. Її визначали і як вульгаризовану культуру нижчого рівня, проти якої не можуть вистояти "ніяка художня форма, ніякий обсяг знань, ніяка естетична система", оскільки "свого роду культурна алхімія трансформує їх у ходовий товар" [9, 5]. Вказували, що масова культура виникає як паразитичне ракове утворення на високій культурі, є її вульгаризованим відображенням, яке поглинає справжнє мистецтво, зводячи його до єдиного стереотипу низького рівня. Переконували, що динаміка поширення масової культури є лише свідченням розколу культури. "Де немає витонченої еліти, немає і вульгаризму. Він з'являється з відокремленням літературної мови від народної", – зазначав А. Ковельман, розмірковуючи над процесами розшарування культури ще античних часів [7, 151]. У XX столітті процеси розшарування прискорилися, що пов'язували з наступом індустріалізації, як, наприклад, в адорно-горкгаймерівській концепції.

Т. Адорно практично ототожнював масову культуру з індустрією культури. У спільній з М. Горкгаймером праці “Діалектика просвітництва” (1947 р.) говориться про те, що еволюція європейської культури неминуче веде до поширення “технічної раціональності”, підсумком якої стає поява “індустрії культури” та її продукту “масової культури”. Висновки франкфуртських філософів базувалися на аналізі “індустріально виробленої культури” (зокрема в кампаніях радіомовлення). Автори “Діалектики” розглядають “індустрію культури” як одну з галузей сучасного виробництва, в якій все зумовлене економічними інтересами монополістів, які й визначають перспективи її розвитку. Автори вказують, що в умовах монополії, до якої зрештою прагне індустрія культури, уся масова культура є ідентичною. Різноманітність “культурної продукції” виявляється позірною. Перемагає тенденція до уніфікації, як і в інших сферах суспільства, які орієнтовані на масове стандартне виробництво. У міркуваннях авторів “Діалектики” вирішальною є ідея “всемогутності” індустрії культури, безсилля людини перед її пануванням, яке поширюється.

Т. Адорно і М. Горкгаймер не позбавляють продукцію індустрії культури естетичних властивостей. Вони зазначали, що вона має естетичний вплив на тих, хто її сприймає. Проте ніяких точок зіткнення з мистецтвом у даному разі не знаходять. Тільки ілюзія такої причетності. Для сприймання мистецтва необхідне розрізнення індивідуального і загального, вільна взаємодія чуттєвого і раціонального, а сприймання “продукту музичного виробництва” має зовсім інший характер. Автори “Діалектики” вказують, що коли індивідуальне стандартизується, ототожнюється із загальним, то необхідно говорити не про естетичне переживання, а про психопатологію, що і дозволяє успішно збувати продукцію індустрії культури. Саме прибуток керує процесами в художньому житті індустріального і постіндустріального суспільства. М. Горкгаймер у праці “Критика інструментального розуму” (в англомовній

версії “Затьмарення розуму”) говорить про те, що принципово змінилося сприймання творів мистецтва. Колись твір мистецтва “намагався показати світові, яким той є, винести останній вирок”. Сьогодні пересічний відвідувач концертів уже неспроможний розкрити об’єктивне значення твору мистецтва. Наприклад, твір Л. ван Бетховена “Eroica” слухає так, “начебто він був створений як ілюстрація до зауважень програмного коментатора, у якого все чорним по білому розписано: напруження між моральним постулатом та суспільною дійсністю, факт, що, на відміну від Франції, духовне життя у Німеччині не могло мати політичного вираження і шукало виходу в музиці та мистецтві” [6, 49]. М. Горкгаймер переконаний, що в такій ситуації композиція опредметнюється, перетворюється на музейний експонат, її виконання стає заповненням вільного часу. Але це не є живий зв’язок з музичним твором, не пізнання його цілісності як образу того, що колись називалося істиною. Таке “опредметнення” переводить твори мистецтва до рангу культурних товарів. Як наслідок, мистецтво так само стає відірваним від істини, як політика чи релігія. М. Горкгаймер додає, що перетворення всіх продуктів людської діяльності на товар, у тому числі і творів мистецтва, відбувається лише з появою індустріального суспільства. Індустріалізація культури супроводжується процесами стандартизації, стереотипізації, клішуванням тощо. Але кодифікація, канонізація музичних мовних засобів – це, певна річ, фундамент музичної традиції, основа європейської професійної композиторської школи.

Власне, історію музичного мистецтва можна розглядати як історію діалектичної взаємодії традиції і новацій, загальноприйнятих канонічних рішень та індивідуальних прагнень до їх подолання. Якщо звернутися до історії “високого” мистецтва, наприклад доби музичного класицизму, ми маємо переконливі докази того, що більша частина музичних творів – це стереотипи загальновживаних жанрово-стильових канонів, це наслідування музичним еталонам епохи. Так, творчість Й. Гайдна. Хіба

велика кількість його сонат, симфоній не є прикладом “конвеєрного” виробництва стандартизованої музики при більш примітивній організації праці. Або творчість італійських музикантів, які працювали по всій Європі і створювали опери на один зразок. Їх музика тішила слух соціальної верхівки суспільства, “освіченої еліти”, однак її важко розрізнити, оскільки подібного в ній більше ніж відмінного. З тих пір, як музика стала професією, яка давала можливість заробити на життя, власне і почалася історія виробництва музичного товару з урахуванням смаків потенційних замовників і споживачів. Песимістичне бачення розвитку культури, детерміноване ідеєю всемогутності індустріально створюваною конвеєрною масовою продукцією, привели співавторів до змалювання понурої картини майбутнього, де тріумф індустріальної культури був зображений у вигляді карикатурно здійсненої мрії Р. Вагнера про загальний твір мистецтва. Як противагу стандартизації в умовах індустріального ринкового суспільства Т. Адорно пропонував авангардне мистецтво. Саме авангард, якому притаманна астереотипність, аканонічність, одиничність, неповторність, мав би зберегти недоторканний простір “справжнього” мистецтва.

У міркуваннях Т. Адорно і М. Горкгаймера знаходимо певне відлуння концепції Х. Ортеги-і-Гассета [10]. Якщо франкфуртські філософи в появі масової культури звинувачували монополістів “індустрії культури”, які жадали влади і прибутків, то іспанський філософ у появі масової культури вбачав диктат “людини-маси”. У художньому житті виявляється суспільний поділ на “маси” і “вибраних”, рядових і видатних. “Вибрана меншість” – це не представники панівного класу, еліта – то “духовна аристократія”. Маси існували завжди, переконує Х. Ортега-і-Гассет. Її представники є в кожному класі (в панівному також), у кожній суспільній групі (і серед інтелігенції, інтелектуалів). Значення мас зростало в кризові періоди, яких в історії людства було достатньо. Коли культура досягає певного ступеня розвитку, надмірно ускладнюється, тоді відбувається зміна звичних

стосунків між масою і елітою, зауважує Х. Ортега-і-Гассет. Аристократія втрачає функцію управління, до якого звикла, а маси відмовляються прямувати за нею. Стається "повстання мас", що виявляється у "вертикальному вторгненні варварів", появі примітивних людей у сфері розвиненої культури. Дещо подібне висловлював С.Л. Франк ("Из размышлений о русской революции"). Намагаючись осягнути сутність російської революції, він писав, що вона за своїм змістом "є процесом проникнення нижчих шарів у всі сфери державно-суспільного життя й культури і перехід із стану пасивного об'єкта впливу в стан активного будівництва життя" [11, 215]. С.Л. Франк вважав, що дворянська Росія, яка була тотожною з російською культурою, поступово відступила під тиском мужицької Росії. Цей процес супроводжувався явним занепадом рівня духовної і суспільної культури. С.Л. Франк характеризував цей процес як "навалу внутрішнього варвара", наслідком якої є зниження рівня культури саме через пристосування її до рівня варвара.

Х. Ортега-і-Гассет виділяв особливо катастрофічний характер кризи культури. У праці "Повстання мас" він зазначав, що цивілізація створила "людину-масу". Це освічений неук, вузькопрофесійний спеціаліст, добре інформований, але знання, якими він володіє, поверхові. Культурою такої "масової людини" – посередньої і банальної, яка нав'язує цю посередність і банальність, є масова культура. В умовах сучасної цивілізації у "людини-маси" склалася споживацька психологія. Вона впевнена у власній досконалості і бажає бачити навколо себе таких, як вона, відмовляючи у праві на індивідуальність і собі, і іншим. Х. Ортега-і-Гассет не аналізував масову культуру, не давав її визначення. Його ставлення до неї зрозуміле із контексту праць "Дегуманізація мистецтва", "Повстання мас". Він вивів її за межі мистецтва, естетики, розумів її як щось нікчемне, вульгарне, нахабне. Філософ вважав, що необхідно протистояти експансії масової культури. Але це важко здійснити. Усе, що може з'явитися в лоні "високого мистецтва", "людина-маса" через індустрію культури відразу

пристосує задля власних потреб. Як зберегти справжнє мистецтво? Х. Ортега-і-Гассет пропонує вилучити з мистецького обігу реалістичні, натуралістичні та інші "людські" елементи, які, власне, привертають увагу "людини-маси". "Маси" завжди цікавилися предметністю в мистецтві, а не самим мистецтвом. Необхідно створювати таке мистецтво, яке буде зрозумілим лише "касті" вибраних, а не "сірому натовпу". Саме в дегуманізації, ірреалізмі, вилученні елементів предметної зображальності і чуттєвості Х. Ортега-і-Гассет бачив шляхи порятунку справжнього мистецтва. Найбільше цим вимогам відповідали авангардні напрями в мистецтві.

Як вихід з культурної кризи пропонувалася навіть реставрація класових бар'єрів, оскільки сподівання на відродження авангардного мистецького руху в час, коли уніфікація високої і масової культури зайшла далеко, були безпідставними (Д. Макдональд).

Інший погляд на причини кризи мистецтва втілені у працях росіянина В. Вейдле і його співвітчизників Н. Бердяєва і С. Булгакова. Мистецтво, за думкою В. Вейдле, стало втрачати свій первісний зв'язок з реальним чуттєвим досвідом. Так, живопис XIX ст. все більше звертається лише до зору, спираючись на розрахунок і розсудливість. Імпресіонізм святкує перемогу "ока над усіма іншими чуттями". В. Вейдле оцінював ситуацію в мистецтві з сер. XIX ст. як "зубожіння мистецтва", "розпадання мистецтва". Згадував, що маленькі твори Ф. Шуберта або І. Брамса, які багато хто грав у дитинстві, були зігріті із середини людським теплом, живим диханням: мовчи і слухай. І відчуваєш, що "в мистецтво перетворилося життя" [4, 111]. Головним чинником високого стану музики була мелодія. Мелодія, образ і символ музичного буття є в той же час образ і символ безперервності, неподільності. В. Вейдле писав, що "надрозумна єдність мелодії, чудо мелосу є образ досконалості не тільки музики, але й усіх мистецтв" [4, 112]. Применшення дива, аналітичне роз'яснення його саме по собі є загибеллю творчості. Саме з руйнації мелодичної цілісності, за

думкою Вейдле, почалася криза мистецтва. Він вважав, що дроблення часового потоку музики, яке почалося з Дебюссі, замість "розплавленої текучої маси", дало сукупність окреслених островків, які звучать і в сукупності складають музичний твір. І хоч імпресіонізм Дебюссі був реакцією проти музики емоційно-хибної, риторично-пихатої, він у свою чергу "викликав реакцію, спрямовану проти його власного культу відчування, проти лоскотання тонкощами оркестровки і гармонії або, як у раннього Стравінського, прянощами ритму" [4, 114]. В. Вейдле пояснював падіння музичного виховання і смаку також розповсюдженням тиражованої продукції, що призвело до "неможливого поширення нісенітниці, яка лунає звідусіль". Музика перетворилася на розважальну обслугу. А справжній музиці, безсилій заткнути рупор всесвітнього гучномовця, за думкою В. Вейдле, залишається "піти в катакомби, спокутувати хапливі гріхи і в самовідданому служінні вічному своєму єству знайти голоси чесноти, віри і молитви" [4, 115].

Пік критики мистецтва, розуміння його стану як кризового припав на 30-40-ві роки XX століття. Потім, природно, критичне напруження почало падати. З одного боку, це було пов'язано з розвитком техніки і появою розгалуженої системи масових комунікацій. Це призвело до руйнації монополій в "індустрії культури", зростанню якості їх товарів і появі апологетичних теорій "масової культури" і "масових комунікацій". Будь-які зміни в культурі, які були детерміновані умовами технічної цивілізації, розглядалися як благо. Засоби масової комунікації дозволяли одночасно охоплювати велику за обсягом аудиторію, що оцінювалося, особливо американськими дослідниками, як-то: Ж. Фрідманом, Б. Розенбергом, як культурний прорив. Представники "високого мистецтва", наприклад музиканти, також оцінили можливості студійної творчості, які значно змінили процес творіння (як в композиції, так і виконавстві). Нові форми соціокультурного буття мистецтва (платівки, аудіо- і відеокасети та диски, радіо- і телепередачі, концертні виступи перед

багатотисячною аудиторією тощо) суттєво змінили художню дійсність. Набувають поширення теорії технічного детермінізму. Найбільш популярними серед них стають роботи канадця М. Маклюена (“Галактика Гуттенберга”, 1962, “Розуміння засобів зв’язку”, 1964). М. Маклюен відстоює ідею визначальної ролі засобів масової комунікації в розвитку культури. Історія культури зображена ним як послідовна зміна типів технології, яка залежить від змін у системі засобів спілкування. Навіть психофізіологічний склад людських індивідів детермінований, на його думку, типом комунікативних засобів: в епоху панування друкарського верстата сформувався індивідуалістичний тип людини; в епоху панування радіо – авторитарний; в епоху панування телебачення – “масово-племінний” тип людини, в якій поєднується общинність і авторитаризм, через перетворення сучасного світу в “глобальне село”. Цікаво, як би визначив М. Маклюен тип людини, який формується завдяки поширенню глобальної мережі Internet.

З другого боку, зменшення критичності в дослідженнях мистецтва було пов’язано з усвідомленням безвиході негативного розуміння соціокультурних змін, що з часом формує скептичне ставлення до кризисних концепцій, які провіщали близький кінець мистецтва. Так, Т. Адорно в 70-ті роки у праці “Естетична теорія”, текст якої являє собою “work in progress” (робота, що знаходиться у процесі створення), зазначав, що пропаганда загибелі мистецтва, яка ведеться з гірким, злим почуттям, є “фальшивою справою, свого роду прилаштуванням” [3, 455]. Десублімація, безпосереднє, миттєве отримання задоволення, якого чекають від мистецтва, він вважає “дурним естетизмом”, який знаходиться нижче мистецтва, на дохудожньому рівні.

Взагалі теза про майбутній або сьогоднішній кінець мистецтва повторюється протягом століть. Мова про занепад мистецтва завжди поновлюється в ті історичні моменти, коли народжується нова форма, яка вступає в полеміку з попередньою. З часів Г. Гегеля пророцтво майбутньої

загибелі мистецтва скоріше за все, як пише Т. Адорно, було складовою частиною філософії культури, яка "гордливо роздавала свої оцінки і виносила присуди", ніж художнього досвіду. Саме звичка до безапеляційних суджень підготувала підґрунтя тоталітарності, на якому добре зросла "індустрія культури". Намагання оцінювати мистецтво з погляду естетичної досконалості також виявилися хибними. Як приклад, мистецтво класицизму. Класицистичний ідеал чистої "безпредметної" досконалості є ілюзією. "Класицистичні твори непереконливі…, у незаперечності, невразливості, досягнутої будь-яким класицизмом, є щось набуте хитрістю, обманним шляхом" [3, 424]. Звернення до античних взірців, на що спирається класицизм, не рятує від хибності. Стилізація несумісна з поривами душі, без чого мистецтво неможливе. Т. Адорно наполягає, що митці, які обирають темою своєї творчості античність, прямують в естетичному плані в пекло, оскільки осучаснена античність є лише блідий безсилий і безвладний контур, формою якого є деформація.

Спроба оцінювати мистецтво через з'ясування його місця в суспільстві також заводила в пошуковий кут. Згадаємо античну теорію етосу, ставлення до мистецтва Платона, який вимірював його через відповідність військовим доброчесностям. Що ж таке ідеологізація теорій, ми добре пам'ятаємо з радянських часів, коли якість мистецтва оцінювалася лише крізь призму ідеологічної доктрини, а криза визначалася лише як "буржуазна", "капіталістична".

Таким чином, відповідь про сутність мистецької кризи не була знайдена ні поза мистецтвом, ззовні (в суспільних змінах, виробництві, індустрії, ринкових відносинах, ідеології тощо), ні в самому мистецтві, зсередини. Щодо останніх, то Т. Адорно іронізував, що критики виносять оцінку музиці у відповідності з тим, "що вони розуміють і чого не розуміють; виконавці ж часто-густо керуються моментами вкрай поверхової ефектності і доступності виконуваного. При цьому думка, нібито Л. Ван Бетховен зрозумілий, а А. Шемберг незрозумілий,

об’єктивно являє собою обдурювання” [1, 49]. Єдине в чому збігаються думки дослідників, що справжньому мистецтву задля власного збереження у складний період соціокультурної перебудови необхідно “оніміти, затаїтися в собі”, щоб не бути знесеним варварством.

Література

1. Адорно В. Т. Философия новой музики. – М., 2001.

2. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. – М., 1997.

3. Адорно В. Т. Эстетическая теория. – М., 2001.

4. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб., 1996.

5. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. – К., 2001.

6. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму. – К., 2006.

7. Ковельман А. Риторика в тени пирамид (Массовое сознание римского Египта). – М., 1988.

8. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М., 1998.

9. Mass Culture. The Popular Art in America /Ed. By B.Rozenberg and D. White. – Glencoe, 1957.

10. Ортега-и-Гассет Х. “Дегуманизация искусства” и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. – М., 1991.

11. Франк С.Л. По ту сторону “правого” и “левого” // Новый мир. – 1990. – № 4.

Summary

A. Vasyurina. Social and esthetic interpretation of the art crisis in the XX century.

Understanding of essential changes in the art of the XX century as a crisis is a reflection of complex processes of the culture’s restructuring which led to the sharpening of critical world vision.

Васюріна, А.О. Соціально-естетична інтерпретація мистецької кризи ХХ століття [Текст] / А.О. Васюріна // Сучасна картина світу: природа, суспільство, людина: зб. наук. праць. – Суми: УАБС НБУ, 2008. – С. 278–287.